

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Chile y los desastres sísmicos: reescritura de las narrativas
visuales**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Paloma Villalobos Danessi

DIRECTORA

Aurora Fernández Polanco

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Chile y los desastres sísmicos:
reescritura de las narrativas visuales**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Paloma Villalobos Danessi

**Directora
Aurora Fernández Polanco**

Madrid, 2017



chile y los desastres sísmicos: reescritura de las narrativas visuales

tesis doctoral de **Paloma Villalobos Danessi** ~ *dirigida por* **Aurora Fernández Polanco**

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Universidad Complutense de Madrid



CHILE Y LOS DESASTRES SÍSMICOS:
REESCRITURA DE LAS NARRATIVAS VISUALES

TESIS DOCTORAL DE PALOMA VILLALOBOS DANESSI
DIRIGIDA POR AURORA FERNÁNDEZ POLANCO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

MADRID 2017

Imagen portada
FEARFUL EARTHQUAKE AND TIDAL WAVE AT ARICA SOUTH AMERICA
O.Winter (siglo XIX)

Quisiera agradecer a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica del Ministerio de Educación de Chile la oportunidad de realizar este Doctorado mediante Beca Chile (2012-2016), a aquellos evaluadores que en su momento creyeron en la urgencia que amerita investigar desde el Arte cuestiones de suma relevancia en el presente y el contexto histórico chileno. También reconocer el soporte que me otorgó CONICYT permitiendo que esta tesis pudiera investigarse en España y Chile a través de diferentes proyectos y exposiciones que mantuve en ambos países siendo becaria. Agradezco a mi directora Aurora Fernández Polanco que cristalizó el potencial de esta investigación, por guiar las bifurcaciones, sus sabias palabras y extraordinarios textos. Mi gratitud a los artistas que colaboraron desinteresadamente, por entregarme sus imágenes, compartir sus pensamientos, contestar mis preguntas. Igualmente agradecer a las personas anónimas que desde distintos países y sin saberlo, han participado como autores y protagonistas, todas ellas han sido una energía que me ha iluminado para hablar sobre ellos como *nosotros*, mi admiración hacia su fuerza y coraje en aquellos momentos dolorosos que trabaja esta tesis. Gracias a mis amigas y amigos repartidos por distintos continentes que me dieron datos, consejos, ánimos, acompañaron logros y lamentos. Mil gracias a Rodrigo por sus sabias reflexiones, su paciencia, interés y apoyo permanente. Y por supuesto las gracias de siempre a Vicky y Caco por su cariño incondicional y su fe en mí.

Índice

RESUMEN	— 13 —
---------	--------

ABSTRACT	— 16 —
----------	--------

INTRODUCCION

La investigación artística desde la práctica	— 19 —
--	--------

Objeto de estudio	— 21 —
-------------------	--------

<i>El desastre sísmico y sus representaciones</i>	— 22 —
---	--------

<i>La experiencia situada</i>	— 27 —
-------------------------------	--------

Proceso, método, estructura	— 32 —
-----------------------------	--------

<i>El proceso de entramado y las imágenes</i>	
---	--

<i>El recorrido de escritura-lectura y sus capítulos</i>	— 40 —
--	--------

Estado de la cuestión	— 46 —
-----------------------	--------

Capítulo 1

EL ESTADO DE TEMBLOR

1.1 El sobresalto del cuerpo como rasgo permanente	— 53 —
--	--------

1.2 Bajo oscuridad y viento: lo que nos mantiene despiertos	— 72 —
---	--------

1.3 Cuadernos de sueños y <i>La Frontera</i>	— 79 —
--	--------

Capítulo 2

PAISAJES DEL DESASTRE

2.1 La noción de <i>paisaje</i> y su emancipación	— 89 —
---	--------

2.2 Paisaje sísmico y tiempo propio + <i>un amanecer que intimida</i>	— 95 —
---	--------

2.3 Testimonios: el paisaje como vía de salvación	— 106 —
---	---------

2.4 Abolición y desaparición de los bordes costeros	— 118 —
2.5 Fracturas del paisaje sísmico y polar	— 125 —

Capítulo 3

VIVIR VERSUS OBSERVAR EL DESASTRE. CONTRASTES ENTRE EXPERIENCIA Y REPRESENTACIÓN

3.1 Seguir filmando con el cuerpo al centro	— 137 —
3.2 Seguir filmando ante la duda y la fascinación	— 143 —
3.3 La imagen <i>ciega</i> y su vigilancia	— 151 —
3.4 La imagen <i>encapsulada</i> : ocultamiento, invisibilidad y anestesia en torno a Fukushima	— 158 —
3.5 El <i>estallido</i> marítimo sísmico y sus representaciones	— 173 —

Capítulo 4

VOLVER A CASA. EL RECUERDO REMOVIDO Y OTRAS FORMAS DE OLVIDO

4.1 <i>Tiembla la cuna</i> : el trastorno de lo familiar o cuando el mapa de la certeza se triza	— 193 —
4.2 El desvanecer de la imagen como pérdida física y afectiva	— 213 —
4.3 Imágenes agónicas que <i>laten</i> , el álbum familiar como síntoma	— 224 —
4.4 Mirar hacia arriba, observar los árboles, los pájaros, los astros	
<i>Árboles</i>	— 241 —
<i>Pájaros</i>	— 247 —
<i>Astros: el sol</i>	— 255 —
4.5 Horizontes y secuelas, región del Biobío	— 261 —
4.6 Nuevos principios: la reconciliación de las sociedades dañadas	— 267 —

Capítulo 5

EL DESASTRE NO RECONOCE *TERRITORIOS*

5.1 No son ruinas sino escombros	— 275 —
5.2 El estado de desaparición	— 281 —
5.3 Geografía movediza y territorios de cemento	— 287 —

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía y referencias	— 296 —
----------------------------	---------

Filmografía

<i>Películas, ensayos filmicos, series</i>	— 316 —
--	---------

<i>Videos y reportajes</i>	— 318 —
----------------------------	---------

Obras	— 321 —
-------	---------

Seminarios	— 323 —
------------	---------

pienso que nunca se apaga todo

RESUMEN

Chile y los desastres sísmicos: reescritura de las narrativas visuales

A partir del pensamiento con imágenes y narrativas visuales, siendo parte de ellas mi propia obra y experiencia, esta investigación gira en torno al estado de incertidumbre y fragilidad permanente que desciende de zonas del planeta que viven en alto riesgo de desastres sísmicos y catástrofes de origen natural, específicamente terremotos y tsunamis, teniendo como foco medular la memoria y el presente telúrico de Chile.

La inquietud de llevar a cabo una tesis desde la práctica artística y que en la metáfora y lo fenomenológico profundice dichos matices, surge a partir de un gran archivo personal que llevo años recopilando compuesto por materiales visuales y escritos, todos ajenos, y que para ciertos trabajos y proyectos de obra, funcionan como referencias del imaginario y el discurso con que voy operando. Un compendio aleatorio y heterogéneo dotado de imágenes de prensa, de cine, de arte, noticias, poemas, videos de internet, datos científicos, entre otros, y que presta especial atención a costas arrasadas por maremotos, parajes afectados por terremotos, paisajes desaparecidos por sismos e inundaciones tsunámicas. Todos estos materiales conforman una especie de *colección de paisajes alterados* la cuál incorpora un alto número de imágenes del tiempo geológico, la historia climática y el pasado sísmico chileno. Una selección de estas narrativas, en conjunto a algunos de mis trabajos y vivencias, cimientan el objeto de estudio de esta tesis, el cuál va trazando y reescribiendo con todas ellas, preguntas y pensamientos epistemológicos que desde lo poético a lo económico, observan cómo la potencia de la naturaleza sísmica causa estragos sobre el paisaje y desde ahí produce consecuencias desastrosas, violentas y dolorosas a nivel físico y afectivo en el territorio, en los individuos y sus comunidades.

El acontecimiento telúrico chileno se presenta como pieza clave, pues, por un lado, es parte de mi memoria íntima, por otro, porque representa una de las geografías más sísmicas del planeta, alojándose frente una frontera de placas tectónicas que ha provocado a lo largo de su historia, múltiples y fuertes terremotos, tsunamis y erupciones volcánicas. Para sus habitantes ha sido una situación *normal* crecer vulnerables al estado de temblor y el constante riesgo, viviendo bajo toda carencia de certezas y sobre un paisaje que «toma vida» con súbito reaccionar.

Desde el caso chileno se dibujan fricciones y puentes hacia otras culturas sísmicas como Japón y Tailandia también definidas por una *identidad* tectónica que a veces determina y otras trasciende su estructura política y económica. Esta conexión entre telurismos es estudiada principalmente a partir de cuatro eventos de gran intensidad que implican terremoto y tsunami: Chile 1960 (9.5 M_w), Costa Indica 2004 (9.1 M_w), Chile 2010 (8.8 M_w) y Japón 2011 (9.0 M_w). Contrastar telurismos permite entender el objeto de estudio desde una interrogante que parece ser más universal acerca de la condición de permanente fractura y desvanecimiento del sujeto que pisa tierra tectónica, y sugerir por tanto, aquella idea de naturaleza que parece estar inevitablemente arraigada a un imaginario de amenaza, catástrofe y destrucción. En este sentido, las narrativas abordadas permiten pensar acerca de lo que pacta Eugene Thacker en *En el polvo de este planeta* como «la conciencia de la fragilidad de *lo humano*, de la falta de solidez de cualquier fundamento», aquello que se escapa de lo *humanamente posible* y actúa emancipado de nuestro funcionar, lo que Thacker precisa como «mundo-en-sí» o «mundo-sin-nosotros». Pensar en la impotencia, en la debilidad humana: «sentirse una hormiga», «sentirse una pelusa». A su vez, anunciar una noción de «desastre natural» que se aleja del orden natural y se instala como construcción social de categorías y exigencias civiles por donde el comportamiento geológico se filtra dejando al descubierto el tejido socioeconómico y punzando en la urgencia de prestar atención a lo no humano y a lo desconocido y excluido del devenir común (Stengers, 2014).

Advertir desde la visualidad la crisis político-económica que determina los relieves de la catástrofe y cómo ella desprende la crisis de los afectos y las familiaridades, se

presenta como propósito de esta tesis. Ahora si bien, la asimetría social es crucial para entender el problema y visualizar culpas históricas y responsabilidades gubernamentales, no parece serlo todo, hay también en esta investigación una inquietud principal por estudiar con imágenes la experiencia perceptiva y emotiva del cuerpo sometido al sobresalto sísmico «como cuerpo mismo» y en su vínculo al paisaje en tanto experimenta, observa, piensa, siente, quiere, recuerda.

ABSTRACT

Chile and the seismic disasters: rewrite of the visual narratives

Using image-based thinking and visual narratives as a starting point, partly made up of my own work and experience, this research project looks into the state of permanent uncertainty and fragility that comes from areas on the planet that live at high risk of seismic disasters and naturally-caused catastrophes, specifically earthquakes and tsunamis, focussing on the memory and the telluric present in Chile.

My interest in producing a thesis by means of artistic practice, which employs metaphor and the phenomenological to look deeper into such nuances, stems from a large personal archive. I have been collecting visual and written material for years, all of it by other people, and which for certain work projects functions as references of the imaginary, as well as the discourse I am developing. It is a random and heterogeneous compendium, consisting of images from the press, cinema and art, as well as news, poems, internet videos and scientific data, among others. It features, in particular, coasts battered by tidal waves, places affected by earthquakes, landscapes destroyed by seismic events and tsunami flooding. All of this material makes up a kind of *collection of altered landscapes* which includes a high number of images of geological time, climate history and Chile's seismic past. A selection of these narratives, along with some of my work and experiences, are the object of study for this thesis, which is sketched out and rewritten alongside these narratives, as well as epistemological questions and ideas. From the poetic to the economic, these ideas consider how the power of seismic nature ravages the landscape, and the disastrous, violent and painful consequences, both physically and in terms of the affects, on individuals and their communities.

The Chilean telluric event is key to this thesis, because, on the one hand, it forms part of my own personal memory, and on the other, because it represents one of the most seismic geographies on the planet, located on a tectonic fault line that has produced multiple and devastating earthquakes, tsunamis and volcanic eruptions over the course of its history. It has been *normal* for inhabitants there to grow up vulnerable to tremors and constant risk, living without any degree of certainty, all in a landscape that «takes life» with its sudden reactions.

Using the case in Chile, frictions and bridges are mapped out between other seismic cultures like Japan or Thailand, also defined by tectonic *identity* which at certain times determines and at others transcends its political and economic structure. This connection between different parts of the planet is mainly studied with reference to four high-intensity events, including earthquakes and tsunamis: Chile 1960 (9.5 M_w), Indian Ocean 2004 (9.1 M_w), Chile 2010 (8.8 M_w) and Japan 2011 (9.0 M_w). Contrasting tectonic areas like this allows for an understanding of the object of study based on a question that seems to be more universal, regarding the condition of permanent fracture and the vanishing of the subject who lives on tectonic land. It also suggests, therefore, that idea of nature which seems to be irrevocably intertwined with an imaginary of threat, catastrophe and destruction. In this sense, the narratives dealt with here allow one to think about what Eugene Thacker calls in *In The Dust Of This Planet* «the awareness of the fragility of *humanity*, the lack of strength in any foundation», that which goes beyond the *humanly possible* and acts free from the way we normally function, what Thacker narrows down to the «world-in-itself» or the «world-for-us». Thinking about our impotence, our human *weakness*: «to feel like an ant», «to feel like dust». In turn, to highlight the notion of «natural disaster», which is removed from the natural order, and becomes a social construct of civil categories and demands, through which geological behaviour is filtered, leaving the socio-economic tissue exposed, reiterating the need to pay attention to the non-human and the unknown, or to that which is excluded from the common becoming (Stengers).

The purpose of this thesis is to highlight, visually, the politico-economic crisis that determines the extent of the catastrophe and how this strips the crisis of all affects and familiarities. That is, social asymmetry is crucial in order to understand the problem and visualise historical culpabilities and governmental responsibilities, but it appears to go further than that. This research project also aims to study, with images, the perceptive and emotive experience of the body subjected to seismic shock «as body in itself», and in its link to the landscape insomuch as it experiences, observes, thinks, feels, loves and remembers.

INTRODUCCION

La investigación artística desde la práctica

Desde el pensamiento con imágenes y narrativas visuales, siendo parte de ellas mi propia obra y experiencia, esta investigación se interroga acerca del estado de incertidumbre y fragilidad permanente que deriva de regiones de alto riesgo de desastres sísmicos y catástrofes de origen natural, específicamente terremotos y tsunamis, teniendo como caso central la memoria y el presente telúrico de Chile.

Esta especial atención hacia la vulnerabilidad del paisaje natural trabajado desde la práctica y la teoría, en la visualidad y la palabra, surge a partir de la época en que realizaba mi licenciatura, a fines de los años 90 y principios del 2000. En aquel tiempo la universidad donde me encontraba estudiando -ARCIS en Santiago de Chile- proponía un modelo crítico y político alternativo en torno a las enseñanzas oficiales que en Chile se venían arrastrando de los sistemas académicos arraigados en la educación tradicional de la dictadura militar, en los que el Arte, sin duda, había sufrido por años una serie de opresiones y censuras.

Por consecuencia, la Escuela de Bellas Artes de aquella universidad proponía una academia y creía en un ejercicio docente donde tanto la articulación de conceptos como la lectura de referencias teóricas, filosóficas e históricas, iban de la mano de la ejecución técnica y experimental del trabajo, siendo todos ellos unidos, cruciales para la experiencia práctica y estética con el *objeto* en construcción y, asimismo, para el sentido crítico y sociocultural de nuestro quehacer como artistas. Todos estos umbrales, a casi una década de iniciada la democracia, permitían «discutir el rol de una universidad post-dictatorial como máquina

potencialmente gestionadora de saberes, experiencias y conocimientos desvinculados entre sí» (Richard, 1995: 27), despegando, por tanto, el diálogo, la interpelación y la toma de conciencia suficiente para sospechar de los discursos unilaterales y oficiales, sospechar de las apariencias y los imaginarios del poder, trabajar dentro del dispositivo crítico y en la mirada epistemológica, desde la preocupación por lo impuesto y legitimado, así como también, en la potencial transversalidad de los saberes desde los afectos, las sensibilidades, la alteridad y la condición de vulnerabilidad común.

En ese escenario me pude dar la libertad de especializar en Escultura y pactar desde aquella disciplina, montajes e instalaciones con imágenes, logrando cuestionar las formalidades académicas, desafiar el medio fotográfico, tensar los estratos de representación, desdibujar los límites entre «documento» y «ficción», crear interrogantes y porosidades entre el sujeto y el mundo; todo esto entendiendo ya no sólo la imagen desde lo que representa, sino en su perdurabilidad en el tiempo por sobre su referente: en lo que afecta, a quienes, cuándo, cómo, hasta dónde ¹. Problemáticas que desde aquél tiempo ya giraban en torno a la dualidad entre naturaleza y sociedad: el paisaje accidentado, su relato histórico, la geografía que condiciona, la adversidad climática y el mar en su transformación permanente. Asimismo cuestionar los procesos técnicos del medio fotográfico, su captura, manipulación, su precariedad, materialidad e invisibilidad, permitía alimentar las posibilidades de pensamiento y aparición de la imagen, resignificando tanto sus herramientas formales como la narrativa y su discurso. Todos estos asuntos se fueron desarrollando a lo largo del tiempo en proyectos de obra, exposiciones, residencias; a la vez en el aprendizaje académico mediante grados e investigaciones; y, en el ejercicio docente universitario; todas estas experiencias fueron realizadas en Santiago de Chile, Berlín y Madrid.

¹ «Hay un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación, la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad, y la de su destino: los usos a los cuáles sirven y los efectos que ellas inducen» (Rancière, 2000: 21)

Objeto de estudio

Desde aquel inicio de mi práctica al día de hoy, logro reconocer ciertos matices que permanecen y se involucran siendo nudos conectores centrales del eje emotivo que afecta el sentido de mi práctica y que, en la presente tesis, se consolidan: el paisaje natural, el accidente, la incertidumbre, la fragilidad, la precariedad, la pérdida, la devastación, la destrucción, el abandono, el defecto, el error, lo que se transforma, lo que se desvanece, lo que desaparece. En estos matices un universo de narrativas visibles, decibles y leíbles se encuentran y desencuentran: imágenes personales y encontradas, historias que se cruzan, literatura y ciencia, dudas ajenas y propias, imaginarios colectivos, recuerdos almacenados, *posibilidades* y *probabilidades*. Un amplio espectro de «imágenes» que desde la captura hasta la escenificación, van entendiendo la formalidad técnica, en especial el campo fotográfico, como dispositivo dotado de infinitas nociones de visibilidad y alegoría. Para ello, a lo largo de mi obra, he combinado y alternado modos de trabajo disímiles, registrando fotografías de carácter más «documental» en países y parajes extremos como el continente Antártida, e igualmente, fotografiando escenografías simuladas e ilusorias en estudios pequeños, sets fotográficos o sobre mi mesa de taller.

De la misma forma mantengo una gran acopio de narrativas ajenas que han cumplido una labor clave como referencia de los mundos que quiero investigar y fabricar a los cuáles no siempre accedo en persona y que amplían los efectos del imaginario que voy operando. Estas narrativas han ido lentamente conformando una especie de *colección de paisajes alterados*, un conjunto aleatorio y heterogéneo que se ha concentrado en temáticas vinculadas a fenómenos naturales, paisajes de «mal clima», accidentes aéreos en el mar, naufragios marinos, catástrofes en la naturaleza, maremotos y terremotos, tormentas y transformaciones del estado del mar. Un archivo personal que establece conexiones lógicas, arbitrarias o afectivas en torno a pensamientos y observaciones. Las piezas que conforman esta colección se caracterizan por presentar cierta disparidad, pues, si bien mantienen un eje temático

común, proceden de fuentes alejadas entre sí, algunas de lenguajes mas reconocibles, otras híbridas y otras de la cultura popular. Se encuentran: archivos de prensa, obras de arte, fotogramas de cine y televisión, titulares de noticias, fragmentos de novelas, poemas, imágenes «profesionales» y «amateur», casos escuchados al azar, entrevistas, enciclopedias y revistas de ciencias, capturas de pantalla. En esta diversidad un alto número de imágenes, ineludiblemente, proceden del tiempo geológico, la historia climática y la memoria sísmica de Chile.

Este cuerpo mixto propio y ajeno -que conforme transcurren los años crece, definiendo su permanente desarrollo- es el que estimula e insta a concebir esta investigación, es el objeto de estudio que cimienta y desprende todas las preguntas, críticas y sospechas, cavando su sentido en una «escritura-como-montaje» y en «escribir como otra forma de exponer» ² situando narrativas desconectadas que adquieren nuevos valores visuales y epistemológicos cuando se reescriben y contrastan desde el hacer artístico.

El desastre sísmico y sus representaciones

Desde lo poético a lo económico esta investigación se sitúa en la permeabilidad de las narrativas visuales que giran en torno a desastres naturales, y más concretamente, a terremotos y tsunamis ³. Narrativas que si bien descienden de distintas zonas del mundo que comparten el océano Pacífico, cristalizan como objeto de estudio medular la historia sísmica de Chile. Casos aislados que se vinculan a experiencias personales y colectivas que son parte, de alguna u otra manera, de mi biografía, y que, en esta indagación, intentan conectarse con aquella memoria telúrica común.

La tesis estudia con mayor detención paisajes y escenarios naturales que se han visto afectados por la fuerza de una naturaleza tectónica espontánea, súbita e incontrolable, fuerza que en el tejido social, se revela como motor de ruptura,

² Volveremos sobre ello en el punto *Proceso, estructura y método*.

³ En lo sucesivo las palabras *tsunami* y *maremoto* tendrán el mismo significado.

desintegración y desaparición: playas arrasadas por maremotos, parajes alterados por terremotos, inundaciones tsunámicas, geografías alteradas por sismos, paisajes desaparecidos y ciudades arrolladas por oleajes sísmicos. En este sentido el objeto de estudio está ligado a situaciones donde la potencia de la naturaleza sísmica causa estragos sobre el paisaje y desde ahí produce consecuencias desastrosas, violentas y dolorosas a nivel físico y afectivo en el territorio, en los individuos y sus comunidades. En todo esto es crucial pensar la geofísica chilena como territorio con vista oeste marítima constante, con una longitud litoral de ocho mil kilómetros aproximados entre continente e islas, estado que parece mantener al país permanentemente con la mirada ante/frente el mar y, por lo mismo, en latente movimiento, fragilidad y fisura.

A partir del acontecimiento telúrico chileno se trazan fricciones, similitudes y puentes de conexión hacia otros paisajes sísmicos como Japón y Tailandia, historias que se cruzan más allá de las distancias del globo; esto es clave porque con ellas nos vamos preguntando críticamente acerca de ciertos rasgos afines entre sociedades definidas por experimentar constantemente aquellas sacudidas naturales, sembrando una *identidad* y memoria sísmica en cada contexto que a veces determina y otras trasciende, su estructura cultural, política y económica. Países que a costa de la letalidad de su situación geológica y su pasado violento, han asimilado entender la naturaleza con cierta subordinación intentando atender su impredecible potencia infinita. Esta conexión entre telurismos es estudiada principalmente a partir de cuatro fenómenos de gran intensidad, focos que se retoman y repiten en los capítulos: 22 de mayo 1960 Chile (9.5 M_w), 26 de diciembre 2004 Costa Indica (9.1 M_w), 27 de febrero 2010 Chile (8.8 M_w) y 11 de marzo 2011 Japón (9.0 M_w)⁴. Nos detendremos en estos eventos, pues, por un lado, todos registran una magnitud extrema sobre los 8.5 grados, energía terráquea que liberada cercana a

⁴ El símbolo M_w refiere a la escala de «Magnitud del momento» (la «w» proviene de «work») medida que actualmente entrega una estimación más precisa del tamaño del sismo, en especial si supera los 3.5 grados. Antes la más usada era la escala de Richter, y más antiguamente la escala de Mercalli. Se empleará en lo sucesivo este símbolo para referirse a la intensidad del movimiento. Cabe explicar aquí, que la información técnica de esta tesis se recoge principalmente de datos suministrados por el Centro Sismológico Nacional de la Universidad de Chile (CSN), año 2016.

costas marítimas, desencadenó en los cuatro casos, terremoto y posterior tsunami; esta agitación gigantesca determinó la envergadura de sus consecuencias, dejando aparecer a nivel global, múltiples preguntas y alertas socioeconómicas. Por otro lado, debido a aquella potencia y sus efectos, estos cuatro acontecimientos han marcado la historia telúrica mediática en imágenes, definiendo cada uno de ellos desde sus distintos rasgos y en sus distintos tiempos tecnológicos, un imaginario global muy concreto de catástrofe, que visualiza *lo que puede llegar a ser* un desastre, creando una retrospectiva idea de siniestro colectivo y destrucción de mundo. De hecho, los fenómenos de Costa Indica 2004, de Chile 2010 y Japón 2011 han sido (hasta el momento) los tres desastres más reproducidos y mediatizados de la historia y el presente siglo. A su vez, en términos cronológicos, la importancia de cada uno recae en que: el terremoto de Chile 1960 ha sido el más potente movimiento registrado en la historia sísmica; el de 2004 en el sudeste asiático determinó una expectación global por la diversidad de nacionalidades de sus víctimas (turistas y lugareños) y dejar al desnudo la asimetría económica entre ellos; el de 2010 en Chile por destruir una extensa parte nacional y revelar, a pesar de la experiencia sísmica chilena, la precariedad e inoperancia de los sistemas de alerta; el de 2011 en Japón por su amenaza nuclear y por ser el evento que más retratos fotográficos y audiovisuales, desde distintos puntos de vista, se ha tenido de un seísmo en directo.

Contrastar telurismos permite entender el objeto de estudio desde una interrogante *universal* que va más allá del estado de permanente fractura y desvanecimiento del sujeto que pisa tierra tectónica, sugiriendo, aquella idea de naturaleza que parece estar inevitablemente arraigada a un imaginario compartido de amenaza, catástrofe y destrucción. En este sentido, los casos abordados permiten pensar, no afirmar, acerca de lo que pacta Thacker como «la conciencia de la fragilidad de *lo humano*, de la falta de solidez de cualquier fundamento» (2015: 159), entendiendo una noción de «desastre natural» que se aleja del orden natural y se instala como construcción social de categorías y exigencias civiles, por donde el comportamiento geológico espontáneo se filtra dejando al descubierto el tejido socioeconómico y punzando en

la urgencia de prestar atención a lo no humano y a lo desconocido y excluido del devenir común (Stengers, 2014).

Preferimos, por tanto, pensar el desastre y la catástrofe de origen natural en una mirada netamente sismológica, bajo una heurística fenomenológica y metafórica que declara preguntas éticas y estéticas que no buscan respuestas advertidas desde, por ejemplo, el cambio climático, el antropoceno o la crisis ecológica; esto no implica la falta de interés ni la omisión de estos conceptos, al contrario, en ciertos momentos dialogaremos con ellos de manera transitoria, sino más bien radica en encontrar matices en los procesos temblorosos de la vida, pensando el fenómeno telúrico como primitiva y perpetua variación, pensando en un entorno que permanentemente se mueve, reinicia y transforma, pensando en el «total y gigantesco círculo de la propia naturaleza, en el que no existe comienzo ni fin y donde todas las cosas naturales giran en inmutable e inmortal repetición» (Arendt, 1993: 110). Distinguir la distancia con los desastres naturales causados por el actuar humano y su impacto en el planeta -a saber, debido a la industrialización, la sobreexplotación de recursos naturales, las colonizaciones, la tecnologización- es, en esta tesis, una maniobra que opta por concentrarse en una toma de conciencia de la fragilidad humana con el entorno: es decir cuando el sujeto que vive sobre suelo telúrico se deja de lado a sí mismo y sale a atender la mutación del cosmos que le permitirá sobrevivir. Dicho de otra manera: cuando el sujeto «en un abrir y cerrar de ojos» se observa corporalmente -en su realidad física y emocional- amenazado por el cosmos en que vive. Este pensamiento se toma aquí como una variante para destronar la insistencia humana de pensar en sí mismo (su «antropo-exceso») como ser de poderes infinitos, esferas intervenidas y mundos amparados en sus movimientos, y, en la dicotomía, pensar en su impotencia, su debilidad, su dependencia, incluso su inutilidad: las metáforas populares de «sentirse una hormiga» o «sentirse una pelusa» parecen ser aquí sugerentes.

Reflexionar sobre la fuerza no humana, sobre la potencia que nadie puede controlar, que no se puede impedir (sino prevenir o atenuar), pensar el universo como un todo dinámico articulado de complejidades que se escapan de lo *humanamente posible*, una naturaleza indiferente y emancipada de nuestra mirada, lo que Eugene Thacker

precisa como «mundo-en-sí» o «mundo-sin-nosotros». Pensar, por ende, en aquellas potencias de origen natural no amortiguadas e ingobernables, las que, justamente, le recuerdan al sujeto -en autonomía y sociedad- sus propias fuerzas e impotencias, enfrentándole a una serie de aspectos afectivos, físicos y sociales que develan miedos, fracasos, desigualdades, desarraigos y su propia destrucción.

No detenernos en el actual debate climático acerca del colapso futuro y los procesos antropogénicos, implica la opción de trabajar *el desastre* en una pluralidad de voces, tiempos y sitios no especulativa, sino basada en la experiencia que atraviesa el estado pasado, el devenir presente y la latencia futura de las geografías vulnerables a su telurismo; para ello se advierte la crisis político-económica que determina las formaciones de la catástrofe y cómo ellas desprenden la crisis de los afectos, las familiaridades y del vivir psíquico ⁵. Si bien la asimetría social en este campo es crucial para entender el problema y visualizar culpas históricas y responsabilidades estatales derivadas normalmente de modelos capitalistas, no parece serlo todo, hay también una inquietud medular ante los límites propios del individuo, ante la participación biológica propia de un ser que, desde la experiencia, se reconoce como multilateral y arbitraria, donde el fenómeno en su desborde despierta, bajo distinto alcance, la angustia, el dolor y el destino fortuito sin reconocer el tono de su víctima. Hay, por tanto, un principal interés en entender la experiencia fenomenológica, perceptiva y afectiva del cuerpo sometido al sobresalto sísmico «como cuerpo mismo» y en su vínculo al paisaje en tanto experimenta, observa, piensa, siente, quiere, recuerda.

No por todo ello, dejaremos de lado tanto el alcance como el posible cambio de paradigma de la «condición humana» (Arendt, 1993), la que enfrentada a una naturaleza que parece comportarse como «enemigo» masivo, le permite al individuo observarse a sí mismo cada vez más desnaturalizado y estropeado, situado en una posición binaria donde lo dado -la naturaleza- y lo construido -la cultura- (Braidotti,

⁵ Intentando incluso trazar la diferencia con todos los otros posibles «desastres» de origen no natural (bélicos, humanitarios, medioambientales, tecnológicos, antropogénicos...) e incluso las formas de uso de la palabra «desastre» en contextos domésticos (desordenes, desencuentros, muchedumbres, desamores, accidentes...).

2015) lo lleva al fracaso de su autosuficiencia moderna. Este fracaso es el que le recuerda que vive en un mundo que está en permanente composición y que pisa una naturaleza que no sólo tiene un carácter utilitario como lugar de disfrute, contemplación y lucro, sino que le exige la interacción con los otros, con el resto de las especies y con todo su alrededor (animado e inanimado, tangible e invisible), como recalca Stengers: «Hay que afirmar claramente que la humanidad es una especie animal que intenta superar su animalidad, un grupo natural que intenta desnaturalizarse a sí mismo» (2015: 12).

La experiencia situada

He ido descifrando con el paso del tiempo aquello que me inspira a trabajar con *paisajes alterados*, tramas que lentamente adquirieron tal relevancia en mis proyectos e investigaciones, que se transformaron en un material que ha conseguido convertirse en el objeto de estudio medular de esta tesis. De ellas inevitablemente el caso central lo constituye Chile, una de las regiones más sísmicas del planeta, caracterizada por presentar una particular geografía de «variedad única» de paisajes climáticos, naturalezas sísmicas y desastres de origen natural. Debido a su larga y delgada masa territorial de borde costero, se ve afectado por las consecuencias del océano Pacífico Sur y el persistente viento. País que a su vez, se encuentra localizado frente a una frontera de placas tectónicas ⁶ que han provocado a lo largo de su historia, múltiples y fuertes sismos, terremotos, maremotos y erupciones volcánicas. La tabla del Centro Sismológico Nacional de la Universidad de Chile indica un registro de sismos «importantes y/o destructivos» desde 1570, siendo el terremoto de Valdivia de 1960 de 9.5 M_w el más potente registrado instrumentalmente en el globo ⁷. Toda la zona del margen chileno litoral se ha roto en algún período de la historia desde que se tiene registro debido al actuar telúrico. Para sus habitantes ha sido entonces

⁶ Término que científicamente se denomina zona de subducción cortical, proceso que involucra la generación de terremotos que liberan a su vez ondas marinas llamadas tsunamis (Lagos, 2000: 93).

⁷ Como contraste de antecedente histórico, el geógrafo Marcelo Lagos, indica como primer registro de maremoto el año 1562, época de la Colonia (ibíd: 94).

una situación *normal* crecer vulnerables al estado de temblor y el constante riesgo, frente a una habitual dinámica de destrucción y reconstrucción, lidiando contra la fuerza de una naturaleza inesperada, sin control: viviendo bajo toda carencia de certezas y sobre un paisaje de invariable fractura y que *toma vida* con violento reaccionar.

Estos registros de perturbación y destrozo son parte de las vivencias íntimas y la memoria sísmica colectiva de Chile: escribo con imágenes en esta tesis, entendiendo que este tipo de acontecimientos conmocionan física y emotivamente más allá del sentido científico y racional que puedan tener. Conmocionan y duelen tanto desde una experiencia personal como desde una vivencia común que caracteriza e identifica a todo un largo país; de forma que, los posibles recuerdos de estos sucesos, se dibujan en un lugar de rasgos singulares en cada persona según su contexto y situación íntima, pero también se trazan desde la pluralidad de una biografía compartida que se ha marcado públicamente. En todo ello es bastante claro pensar en cuáles referencias tengo personales: que la tierra se remeciera súbitamente sin saber cuánto iba tardar el movimiento, es una percepción que tuve de pequeña en Santiago de Chile debido a las habituales sacudidas de menor grado, seísmos fugaces que ocurrían con normalidad cada cierto tiempo sorprendiéndote en sitios imprevistos. Mis recuerdos más nítidos, en términos espaciales, son en el interior de mi hogar, entre el pasillo, la habitación de mis padres y la mía, en una casa de madera de los años ochenta al lado de la Cordillera de los Andes, que crujía y se removía fuertemente con cada imperceptible sacudida (casa que luego, en los años noventa, desapareciera por completo en un incontrolable incendio). Con esos *dóciles* sismos fuimos creciendo, pudiendo observar que el estado normal de las cosas se perturbaba levemente, que las personas y familiares se alteraban, que los perros quedaban aullando con un extraño sonido, que debías estar atento a la probabilidad de que el movimiento dejase de ser pasajero, cogiera mayor fuerza, y ya no pudieras controlarte, o mantenerte en pie, o resguardarte de que algún objeto o estructura cayera encima de ti. Esos movimientos actuaban como naturales «operaciones de

ensayo» previas al latente fuerte remezón ⁸; todo hasta que, de pronto, aquellos sutiles movimientos telúricos, tomaban más fuerza y se transformaban en un terremoto de alta intensidad.

De los casi 25 terremotos de extrema potencia que han ocurrido a lo largo de la historia sísmica de Chile (sobre 8 grados, que se tienen registrados en la tabla antes mencionada) tanto en la zona Norte, Sur y Central, he vivenciado dos, primero el 03 de marzo de 1985 de magnitud 8 M_W en Santiago de Chile; luego el 27 de febrero de 2010 de magnitud 8.8 M_W en Valparaíso (cronológicamente el segundo de condición nacional en la historia sismológica chilena) y que desató tsunami. Ambos coinciden en ocurrir al final del verano austral. En mi recuerdo fenomenológico y afectivo alberga un cúmulo de sensaciones y percepciones relativas a dichos eventos, sin embargo hay dos fenómenos físicos «cotidianos» ⁹ que actuaban reaccionando muy fuera de control y quedaron dando vueltas sin detener en mi memoria perceptiva: en 1985 la feroz sacudida del agua de la piscina de casa, que se remecía en direcciones opuestas e involuntarias, subiendo y bajando como si una coreografía mecánica de chorros desquiciados expulsara el agua hacia el cielo hasta desbordar el recipiente acuático dejándolo vacío; y en el 2010 durante plena noche, la reacción del alumbrado público exterior que estallaba con múltiples destellos, ráfagas de luces explotando como fuegos artificiales que se golpeaban, como un coro de irradiaciones, como si un bombardeo súbito ocurriera sobre nuestras cabezas en absoluta oscuridad.

A dichas imágenes fantasmas de mi historial, «imágenes mentales», adjuntaré otras dos últimas que también son parte y que si bien no se vinculan directamente con desastres naturales, si presentan estados de incertidumbre, perplejidad y alteración del curso de la normalidad, ambas registradas durante la década de los ochenta en

⁸ Los simulacros colectivos realizados en los colegios se denominaban en aquella época *Operación DEYSE* (De Evacuación y Seguridad Escolar) siendo el plan de emergencia escolar de todos los estatutos de enseñanza básica y media del país (Información de ONEMI - Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio de Interior de Chile).

⁹ «Cotidianos» me refiero a que eran parte de reacciones comunes de un impacto sísmico, en un contexto donde las dimensiones de acción y daños estaban en un rango de normalidad, es decir no había sido afectado por la entrada de las olas del tsunami, por la destrucción de estructuras de la vivienda, por pérdidas materiales irreversibles, o por víctimas humanas.

Santiago de Chile y desde una secuela personal ante acontecimientos colectivos. Primeramente, los aluviones producidos cada invierno por la caída de fuertes lluvias y el desborde de los ríos cordilleranos, inundaciones ciudadanas intensificadas por la falta de sistemas de drenaje en colectores y alcantarillas de agua en las calles capitalinas, situación que obstaculizaba acceder a diversos sitios y alimentaba la incertidumbre del momento. En ese contexto para regresar a casa (la misma de madera citada anteriormente) yendo en automóvil con mi padre, había que intentar atravesar el puente del canal San Carlos de Peñalolén que se inundaba y desbordaba en tal medida que el vehículo quedaba a flote sin peso, sin poder avanzar, «navegando» lentamente en su intento de marcha. Asimismo, la segunda imagen que recuerdo revela la inquietud producida durante los «toques de queda» bajo la dictadura militar, circunstancia civil en que los ciudadanos tienen prohibición de circular libremente por las calles durante las horas nocturnas o, dependiendo de la severidad de la medida, también durante el día. El «toque de queda» en Santiago de Chile en los años ochenta, década de la mayor cantidad de detenciones y de las más crueles torturas en el régimen autoimpuesto, nos obligaba a permanecer en casa a oscuras luego que suspendían la luz eléctrica del país completo, moviéndonos con una vela en mano por casa, de la habitación al pasillo, de la cocina al baño, en un tiempo detenido e incierto (una especie de momento en cámara lenta), escuchando una radio a pila que con escasos medios relataba lo que le iba aconteciendo a un país frágil y temeroso, ensombrecido de sospechas y violencia.

Relacionar mi experiencia, situar mi conocimiento (Haraway, 1988), narrar trozos del pasado, resulta en esta introducción y en ciertos episodios de los capítulos, más que una mera evocación al fragmento autobiográfico, resulta un nodo que permite desprender desde el registro íntimo y bajo contextos sociopolíticos disímiles, un material de significación que se asoma a las primeras *abstractas, indefinidas, borrosas, confusas, soñadas, pero aún así recurrentes* imágenes configuradas en mi acopio mental-visual-afectivo; imágenes que aparecen como semillas germinantes de esta colección de imaginarios con que ahora *juego* en esta tesis. Imágenes adscritas a un ejercicio de escritura experiencial (Cixous, 1995) que emerge de zonas mas emotivas

que verídicas, más porosas que perfectas, mas dudosas que imparciales y que se dejan conectar aquí a otras muchas más, se bifurcan al encuentro con terceras experiencias e intimidades que están detrás de más personas. La pluralidad de las voces que participan en esta investigación es crucial porque permite que todas las imágenes y casos, entendidas como narrativas volubles y no estrictas, similares a mis recuerdos sísmicos, produzcan formas de conocimiento diferentes a las que han intentado edificar las perspectivas universales de la objetividad científica, histórica, política, simbólica.

Cabe, como última idea, mencionar que la frase que encabeza la tesis *Pienso que nunca se apaga todo* del poeta Juan Luis Martínez ¹⁰ es clave para aproximarse al objeto de estudio, a los casos y experiencias, ya que quizá resume o aúna el ánimo o la inquietud de esta investigación. Recorro a ella pues parece cristalizar la idea de pensar Chile como un país que en lo geográfico, lo político y lo social ha crecido bajo permanentes dinámicas de desastres, de *destrucción y reconstrucción*, como región extrema y aislada cubierta de fragilidades y resistencias históricas constantes, colonizaciones, dictaduras, neoliberalismos y terremotos, dicho de otra manera un país-mar, un país-cordillera que se *reinventa* desde el quebranto latente y persistente. Mediante esta alegoría intentamos dibujar que después de cualquier proceso de quiebra natural o forzada, las cosas de alguna u otra manera no se *apagan* del todo, retoman lugar más allá de la fractura.

¹⁰ Que procede de una conversación publicada entre Martínez y Félix Guattari. *La Nueva Novela* (1977).

Proceso, método, estructura

El proceso de entramado y sus imágenes

Comenzaremos contextualizando que esta investigación se aproxima al escenario de los Estudios visuales, «estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad» (Brea, 2005: 9), un campo que W.J.T Mitchell denominaría también como «indisciplinar» al reconocer la suficiente confluencia para reflexionar no desde la valoración meramente descriptiva de lenguajes ni necesariamente limitándose al uso de términos ligados al medio (la «fotografía», la «pintura», la «instalación»), sino intentando reivindicar y concebir métodos de explorar y apreciar la visualidad más volubles. Métodos que van activando e integrando otras maneras de transformar los instrumentos que elaboran forma y contenido, vislumbrando mecanismos que afectan mediante los distintos medios, la percepción humana para así dar cuenta tanto de su recepción como de su inclusión referencial a un contexto cultural o a ciertas circunstancias históricas (Moxey, 2015). Situando, de esta forma, pensamientos íntimos que pueden volverse viajes universales e infinitos y que reconviertan la rigidez de la experiencia y el conocimiento visual, como diría Susan Buck-Mors:

Me atreveré a afirmar que los Estudios visuales proporcionan la oportunidad de iniciar una transformación del pensamiento a escala general. En realidad el carácter evasivo de los Estudios visuales concede a este empeño la elasticidad epistemológica necesaria para encarar la actual transformación de las estructuras de conocimiento existentes, cada vez mas agotadas institucionalmente en todo el mundo (2005: 145).

El ejercicio indisciplinar permite que las maneras de *hacer* e *investigar* arte no se presenten como endurecidas ni intransferibles, más bien que se acompañen con la

transmisión epistemológica que descubre e imagina otras naturalezas híbridas, otras cosmologías de formaciones que se integran, otros extractos o escenas que adscritas a formatos rígidos pasan desapercibidos: todo ello nos permite reconfigurar los discursos oficiales inmutables, flexibilizar las dinámicas de debates y entender la recepción del conocimiento como una fuente permeable, porosa, en permanente flujo, así como es el historial propio de nuestros afectos y la magnitud del *saber* global. Las capacidades heurísticas y los métodos de análisis se permiten la libertad de generar múltiples «formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común» (Martínez, 2010: 10), rutas que se trazan *entre lo aparentemente distante* y que tejen nudos de conexión que conviven junto a otros nudos y así sucesivamente: «ya no se trataba de partir de algo ni de llegar a algo, sino que la cuestión era más bien esta: ¿qué es lo que sucede *entre*? Ocurre igual con los movimientos físicos» (Deleuze, 2006: 193).

Este proceso de conectividad es trabajado en esta investigación como un eje constructivo, pues busca a través de la interacción *entre* imágenes desarticular o decolonizar aquella estrategia visual hegemónica para advertir nuevas sensibilidades y tramas cognitivas mediante su objeto de estudio. Nuevas afinidades, semejanzas y singularidades que trabajen tensionando la capacidad de modificar y reescribir las narraciones visuales mas oficiales, acostumbradas y por tanto estáticas de los últimos siglos: advertir lo que arroja el ejercicio visual comparativo, en la semejanza y diferencia, o en las variables que incluso se autonomizan del tiempo y su rigor. Por lo mismo, el campo de estudio de esta tesis se observa *inquieto*, no se sitúa necesariamente en el cuidado de antecedentes históricos artísticos ya consolidados, ni se adscribe a ciertas épocas, categorías o géneros, sino indaga de manera más voluble e intuitiva, entendiendo y proponiendo la investigación artística como una trama que conecta formas de representación visibles y decibles, mecanismos documentales y elementos metafóricos, imaginarios personales y prestados, cuerpos estéticos y cognitivos, narrativas leíbles y perceptibles, fuentes oficiales y desconocidas. Trama también atenta a lo fugaz y anodino, a lo aplaudido en el pasado y hoy olvidado, al cuadro veloz de un mayor ejercicio fílmico, a facsímiles obsoletos, a lo que no tiene

autor, a lo sometido al régimen visual capitalista, al pensamiento oral de otros, a imágenes ilegibles. Todos ellos importantes y sugerentes tanto en su propio mundo como en este entramado llamado tesis, plan que nos permite hilar narrativas antes no vinculadas, siendo el motor estable para trazar estos *puentes de enlace*, los pensamientos y las señales que nacen de mi propia obra.

Dicho entramado se mueve por tres zonas de representaciones visuales y escritas. Una zona más «concreta» (que sirve para «comprobar» algo): datos científicos, conceptos geográficos, estadísticas geológicas, estudios sociológicos y antropológicos, cronologías; además de informes de prensa, reportajes temáticos, fotografía periodística, títulos de noticias. Una segunda zona de elementos que culturalmente se asignan en «simulación» (representación, metáfora): obras de arte, escritos filosóficos, estrofas de poemas y novelas, episodios fílmicos y televisivos. Y una tercera zona más «híbrida» en sí misma, quizá la zona menos «oficial» (cultura popular y digital anónima): vídeos de youtube, fotografías de blogs, canciones populares, revistas amateurs, animaciones dibujadas.

A partir de esta plataforma, planteamos la crítica que rebate aquellas codificaciones establecidas en los sistemas visuales de representación, dudar *con* y *en* ellas, no de sus capacidades, sino de los formatos que las obligan a permanecer en un mismo nicho: esta tesis intenta darles otro sitio abriendo aquellas secretas afinidades. Cualquier cosa podría servir, argumento que también sería una declaración política, pero no desde un discurso dominante de *lo político* que busca conquistar u obtener mayorías, sino lo contrario incluso a la Historia con mayúscula y a sus aparentes reglamentos sólidos y definitivos sobre el pasado. Haciendo más bien frente a la existencia de situaciones de cambio que iluminan un presente acompañadas del ayer e inquietas al futuro: una cartografía de lo que permanece expuesto a volubilidad y transformación como el mismo paisaje sísmico. Ahora, escapar de la historicidad podría entenderse como una toma de posición que fija un punto dominante y que por tanto *somete*, aunque también puede observarse más subjetivamente, pues como señala Didi-Huberman «tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes

que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente relativa» (2013b: 9).

El proceso de entramado confirma que son las imágenes la raíz de esta investigación y las que nos motivan a trabajar, es decir «al eludir la historia lineal de los estilos, como hemos dicho anteriormente, acabamos en realidad contando historias con imágenes» (Fernández Polanco, 2014: 221), imágenes que no *ejemplifican* ni *ilustran* un discurso paralelo, sino establecen en su asociación preguntas que reconfiguran el pensamiento en torno a su lectura. Imágenes que no pretenden *aclarar* ni *explicar* el tema en cuestión, tampoco detenerse en aspectos formales, referenciales o adscribirse a cronologías. Imágenes que más bien buscan sus propios *destellos* visuales, una imagen como acto que crea sentido (Boehm, 2011), que en su silencio esconde capacidades, una imagen «no-imagen» que se encuentra fuera de lo que *deben ser* las imágenes (Elkins, 1999), fuera de clasificaciones y taxativos, y, debido a ello, se permite asociar a *otras* y *otros*. Todo esto considerando el extenso significado de «imagen» que se vuelve más complejo cuando pensamos su ontología y sus distintas traducciones «picture», «image», «Bild», «imagen» (García Varas, 2011: 29) que determinan diferentes campos semánticos y diversas perspectivas teóricas. Y además considerando la atención sobre su soporte, su aparición, su inmaterialidad, su superficie, y su noción como experiencia perceptiva y transparente, Josu Larrañaga en *La imagen instalada* (2011) lo expone así:

En nuestros días, la experiencia perceptiva de una imagen no es solo la forma fraccional y discontinua en que se presenta ante el espectador, sino que incluye la manera fantasmagórica y transparente que posee en nuestra imaginación colectiva, como aparición, efímera, flotante, que no pertenece a un único medio sino que se constituye accidentalmente en el cruce de mediaciones de su uso, de su puesta en escena. Y también, el recuerdo de aquello que «decía» cuando *era* imagen, cuando correspondía a un cuerpo, remitía a un sistema interpretativo, mostraba un sujeto: en el sentido -indicado por Benjamin- de que *la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación*.

Develar las capacidades comparativas, aquellos parecidos que las imágenes guardan *entre* sí, se anuncia como propósito, para ello, por ejemplo, pone en conexión dos clases de imágenes que normalmente «se encuentran separadas en la teoría: las internas, de la imaginación, y las externas o materiales» (Mitchell, 2011: 36). De forma que devendrán imágenes que pueden ser: mentales, literarias, oníricas, recordadas, borradas, extraviadas, pueriles, archivadas, verbales, orales, confusas, arrojadas, encontradas.

Este ejercicio visual de contraste adquiere una doble emotividad si, como ya lo decía Larrañaga, pensamos el objeto de estudio por donde se indaga y su inminente vínculo a la imagen dialéctica de Walter Benjamin, entendida aquí según Didi-Huberman, como «un trabajo crítico de la memoria enfrentada a todo lo que queda como al indicio de todo lo que se perdió» (Didi-Huberman, 2014: 115) y por donde las nociones de un paisaje de escombros, desaparecido, violentado, erradicado, transformado de la noche a la mañana, que se mira extraño aunque familiarmente, se condensan desde su acabose para permitirnos hacerlo revivir:

Este último planteamiento nos lleva a modificar o precisar la escena: imaginemos de aquí en más ese bosque *con todos los vestigios de su historia*, sus árboles quebrados, vestigios de tornados, sus árboles muertos invadidos por otras vegetaciones que crecen a su alrededor, sus árboles calcinados, vestigios de todos los rayos y todos los incendios de la historia. La imagen dialéctica se convierte entonces en la imagen condensada -que nos pone frente a ella como frente a una doble distancia- de todas esas eclosiones y todas esas destrucciones (ibíd).

Será en la toma de contraste que las imágenes adquieren el sentido del «*entre*», un ejercicio que desprende libres pensamientos de asociación, así como para W. Benjamín las *yuxtaposiciones* entre una cosa y otra, o para G. Didi Huberman el *montaje*, o el sistema de *paneles* para A. Warburg, pudiendo afirmar que uno de los métodos que despliega la tesis es lo que A. Fernández Polanco refiere a «pensar con imágenes», es decir relacionar imaginarios disímiles e hilar analogías aleatorias que ignoran todo orden de jerarquía y que van desprendiendo otros pequeños relieves comparativos de estudio y debate a partir de las imágenes:

Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, fragmentos de cosas que han sobrevivido; cosas necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación* y *montaje* (Fernández Polanco, 2013a: 18).

Trabajar desde un entramado poroso que reescribe las narrativas visuales, que se deja vincular y *atraviesa* la obra artística, el fragmento poético o la imagen fílmica, es metodológicamente decisivo pues nos permite pactar un cruce de saberes que se manifiestan en ese límite frágil entre símbolos y técnicas de representación que al asociarse como ideas, intentan dejar por detrás las categorías que se han mantenido fijas en el uso de lenguajes académicos oficiales en el área artística y humanista. ¿Qué es un *documento*? ¿Qué es una *simulación*? ¿Puede un texto científico parecer una escritura poética? ¿Puede un fotograma de un vídeo aficionado parecer una obra de arte? ¿Puede un poema ser más *verídico* que una fotografía o un gráfico estadístico? ¿Con qué materiales visibles, alegóricos, se construye nuestra historia, se reproduce lo que acontece? ¿Con qué se construye nuestra *identidad*, nuestras *certezas*? ¿Quién está escribiendo ahora mismo nuestras memorias?

El contraste «entre» imágenes y el mismo *montaje* permite dar lugar a diversas dualidades, en este sentido el concepto de *fricción* parece sugerente ya que se asocia al fenómeno tectónico mismo. La idea de fricción física -el roce de dos cuerpos en contacto-, el «entre» como «roce» entre imágenes, el «entre» y el «roce» como lugares de conexión. La fricción producida «entre» placas subterráneas que causan terremotos, temblores y tsunamis. Estas placas se presentan como lozas subterráneas rígidas y milenarias, de cien kilómetros de espesor que se superponen en ciertos puntos, deslizándose a más de siete cm. por año y generando una «fricción» «entre» ellas que libera un terremoto en la superficie terrestre y/o marina. Este concepto de «fricción» es en la interpretación científica -en este siglo XXI y con los recursos tecnológicos cada vez más precisos- impredecible, pues, el universo sísmico se reconoce como un fenómeno no-lineal, de distribución aleatoria, no pronosticable y de alta relatividad en su actuar: un área de investigación activa que no funciona a

«ciencia cierta» ¹¹, similar a lo que ocurre en el proceso de experimentación de nuestro investigar artístico.

El «entre», la «fricción», el «roce» dan lugar a las nociones de dualidad y dicotomía, ambas claves en los pensamientos y preguntas formuladas durante la tesis, entendiendo que ambas nociones parten de dos cuerpos que terminan siendo uno, o parten de uno y terminan siendo dos: habiendo unión o desunión, dos partes se necesitan para ser. En este sentido aparecerán dualidades y dicotomías convivientes, certeza y pérdida, razón y afecto, pena y placer, amor y tragedia, fragilidad y accidente, lo *real* y lo *fingido*. Con esta última dualidad pensamos que para poder «vernos» aquello denominado *documento* (real, verídico) no es suficiente, se necesita una mirada *simulada* (ilusoria, ficticia) que señale que para *comprender* la realidad hay que distanciarse de ella hasta verla borrosa e ilusoria. En los sujetos habitan siempre dos espacios que conviven, antagónicos pero dependientes, que como las placas sísmicas, se rozan y friccionan y no funcionan a «ciencia cierta», dos dimensiones en las cuáles algo y nada ocurre a la vez. Dualidad que podría ser entendida mismamente en el contraste de la tipología de las imágenes con que se trabajan, a veces imágenes históricas que «arden», «sintomáticas» y «dialécticas» que permiten la versatilidad y el vértigo para pactar nuevas palabras en lo epistémico y metafórico, pero también a veces, habitan imágenes producto de sistemas y procesos que delatan la *insensibilidad* de la mirada de hoy en día, de condición fugaz, desechable, incorpórea, que no dura nada en el tiempo ni el espacio, imágenes que igualmente arrebatan nuestra mirada y de las cuáles ya no podemos huir. Ambos mundos se fusionan, se diluyen, la desechable se vuelve síntoma, la dialéctica intangible. Terminan cumpliendo un papel que va más allá de su medio.

En todo lo anterior, importará por supuesto cuestionar cuál es nuestro lugar como artistas en el objeto de estudio con que se trabaja, pues si bien esta investigación atraviesa los límites de las disciplinas, entrando en zonas ligadas principalmente a estudios sociológicos, psicológicos, geográficos, geológicos, neurocientíficos y

¹¹ Información extraída de la conferencia del profesor de la Universidad de Chile Jaime Campos en el *III Congreso del Futuro*, Biblioteca del Congreso de Chile, Enero 2014.

filosóficos, su inicio y su constante luz son las imágenes, es la visualidad, es lo que vemos, cómo lo vemos, mediante qué lo vemos, lo que percibimos ópticamente, nuestra mirada y la de *los otros* hacia nosotros y hacia ellos. Es ahí donde radica el interés absoluto, todos los posibles pensamientos y preguntas están pendientes y se concentran en aquél acto que es del nervio óptico, a modo perceptivo o de representación, las imágenes nunca son abandonadas, entablamos desde, en, con y para ellas todo nuestro esmero y toda sensibilidad (una especie de fidelidad inconsciente...). Desde ese lugar, el nuestro, creemos lograr diferenciarnos porque quizá no intentamos demostrar lo ocurrido, no somos cronistas ni documentalistas, o como lo explicara tempranamente Benjamin en *El narrador* «el historiador está obligado a explicar, de una u otra manera, los acontecimientos de los que se ocupa», en cambio nosotros no estamos obligados, «en lugar de ello, aparece la exposición que no toma a su cargo el enlace exacto de acontecimientos, sino que se ocupa sólo con la forma en que pueden ser engarzado al gran e insondable curso del universo» (Benjamin, 1961: 200). Es ahí donde se entrama nuestro lugar, un lugar que incluso puede considerar no ir a por el acontecimiento en persona, a pesquisar, no investigamos necesariamente en el *campo de batalla*, nuestro campo radica incluso en lo que hemos acumulado en el cuerpo a modo de imágenes intangibles, abstractas, efímeras, prestadas, oídas, irreales, pero que nos entregan texto y asombro suficiente para *rumiarlo*, deliberarlo, re-iluminarlo ¹². ¿Pero de qué forma aproximarse a hechos tan precisos y que afectan la sensibilidad humana mediante este ejercicio visual del que hablamos? ¿Cómo acercarse a la «visibilidad del sufrimiento» (Bal), del trauma generado por un acto espontáneo planetario? ¿Cómo trabajar mediante la experiencia estética y visual imágenes que cuestionan la significación de la vida, la desigualdad social, la violencia a la que puede estar sometido el cuerpo y su hábitat? ¿Cómo escribir con imágenes que implican una duración en el tiempo que supera el momento que representan? ¿Qué pasa con nosotros artistas e investigadores visuales cuando nos enfrentamos a este imaginario devastado, fracturado, traumático, a

¹² «No sois -dicen siempre en los tribunales- filósofos, ni sociólogos, economistas, biólogas, físicos, psicoanalistas, teólogos. Nuestro mundo no es el concepto, la metafísica, mucho menos la ontología. Amigos del detalle, más bien» (Fernández Polanco, 2013: 115).

diferencia de, por ejemplo, geólogos o sociólogos que establecen un parámetro social inmediato con el sujeto, no necesariamente con una mirada alegórica como lo hacemos nosotros? ¿Cuáles son los entramados que necesitamos para hacer visible esa distancia, hacer visible *nuestros detalles* para permitir llegar al espectador o a un simple *otro*, nuestra voz?

El recorrido de escritura-lectura y sus capítulos

El aparato de escritura y la configuración de lectura son también formas en sí mismas, una propuesta desde la palabra donde escribiré «como-montaje» y escribiré «como otra forma de exponer» (Fernández Polanco, 2013) intentando buscar un camino propio de interacción con el lector donde cobra relevancia durante el desarrollo de los capítulos, la articulación de ensayos casi autónomos, capítulos no cronológicos, de extensiones disímiles, que van libremente incitando relaciones unos con otros, compartiendo en ocasiones un mismo trabajo u obra, así como también ciertos episodios podrían funcionar emancipados del total. En este recorrido cobra importancia -en el interés de hacer algo en ejercicio permanente, más que persiguiendo un fin último o una secuencia lógica- intentar huir de los moldes, de lo preconcebido para fabricar pensamientos desde la singularidad:

Lo que quiero reivindicar es este mismo ejercicio de libertad pero trasladado a una forma de escritura que no se realiza con (o frente a) esas obras sino arranca con ellas, un espacio donde no se produce el antagonismo entre lo visual y lo lingüístico, sino su acuerdo para juntos generar pensamiento, un pensamiento con y a través de las imágenes (Fernández Polanco, 2013: 109).

Ciertos aspectos que Adorno ya trazaba en *El ensayo como forma*, cuando planteaba que el ensayo no apunta a ser una estructura cerrada, sus conceptos más bien se relacionan mutuamente, sin necesidad de un sistema rígido que cobije su proceder, sus maneras de pensar no son estrictas ni lineales: «todos sus conceptos han de exponerse de tal modo que se presten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuraciones con otros» (Adorno, 2003: 23).

La movilidad del aparato de la estructura que se permite esta tesis en su escritura y lectura, surge también en un escenario donde la investigación artística está reconsiderando las libertades de formato en la creación, narración y lectura de los modos de presentación de la praxis artística, y en especial del texto. Los sistemas de exposición de estructuras más formales como artículos y publicaciones, en este contexto, se replantean con el fin de crear nuevos modelos epistemológicos, de diálogo, debate y crítica en torno a las maneras de mostrar el trabajo artístico y por tanto a las herramientas que el artista tiene como productor y renovador de conocimientos ¹³. *Exponer la investigación*, entender la escritura desde la práctica artística como un motor que moviliza ideas en transcurso, toma relación también con el «pensamiento por casos» sobre todo cuando consideramos la relevancia y nos interesa especialmente trabajar la valoración de *situaciones* que en determinados procesos de importancia sociocultural, determinan el devenir cognitivo y la multiplicidad de significados a partir de un sólo acontecer. Para ello, el recorrido de esta investigación se adscribe al comportamiento de la imagen misma, una búsqueda que se plantea sin desenlaces, más bien, casi a modo arqueológico, encuentra entre los estratos y capas de las narrativas visuales, opciones de reescrituras que se mantienen en permanente proceso de recolección, así como los casos que investiga el fenómeno sísmico no-lineal que parece permanecer en posición de inicio cada vez, encontrando en la posibilidad telúrica, un sin fin de cuestiones futuras que por su carácter insospechado, no frenarán su ocurrir.

En este «libre» recorrido el índice de la investigación está organizado en cinco capítulos, cada uno se mueve de manera distinta por los siguientes tres tiempos de estudio:

¹³ En ello el concepto de *exposición de la investigación* surge en diversas plataformas de estudio, por ejemplo la revista online JAR (Journal for Artistic Research) quienes plantean que la práctica artística transmite pensamiento en sí misma, que sus maneras de hacer pueden aprender de las maneras de proceder de los métodos científicos, y que en ello es posible exponer otras formas de escritura desde ensayos o tesis, formas de repensar incluso la labor de estudio o de taller del artista desde el pensamiento del ejercicio investigativo el cuál conduce a otras particularidades para entender sus métodos de mostrar el trabajo: encontrar una manera de escribir es también abrir una red libre, teórica o poética, pero siempre en un intento por cambiar el sistema y crear nuevos valores.

- El momento sísmico: refiere al instante en que se percibe el terremoto y se sacude la tierra.
- El tiempo posterior al seísmo: refiere a los momentos inmediatos, la llegada del tsunami y las consecuencias posteriores desastrosas.
- La memoria sísmica: refiere al recuerdo y la historia personal y social de experiencias telúricas pasadas.

Finalmente, para ayudar a pilotar la lectura, trazaré un compendio de los principales contenidos de cada capítulo:

El Capítulo 1 «*El estado de temblor*» se concentra en la sensación de convulsión dibujada física y afectivamente en el cuerpo. El momento sísmico es trabajado como una experiencia de oscilación permanente, casi como *condición* de vida y destino, donde el sacudimiento del suelo que se pisa se presenta como un rasgo domesticado tan súbito como tácito -que parece mantenernos *siempre despiertos*- generando una dislocación temporal y emocional crónica. Durante el capítulo las imágenes *leen* el acontecimiento así como también se mimetizan con él, de esta forma se piensa el temblor con imaginarios muy disímiles: desde imágenes operativas como las resultantes de cámaras de vigilancia «sin autor» que se golpean con el sismo dando cuenta de la potencia terráquea, hasta, imágenes cinematográficas, como las de la película *La Frontera* que revelan la angustia y desolación de un pueblo sureño chileno que vive con el fantasma de la convulsión marítima en su sangre.

El Capítulo 2 «*Paisajes del desastre*» sondea el vínculo entre paisaje y desastre sísmico intentando hilar la noción tradicional entendida por «paisaje» con su propia *crisis* cuando se enfrenta a una naturaleza destruida y colapsada. Un paisaje que súbitamente deja de ser una «vista», un escenario de fondo y *toma vida* actuando emancipadamente, siendo no sólo una amenaza colectiva, sino también, mediante sus distintas unidades naturales, una vía de salvación de sus habitantes. Observaremos qué sucede cuando el tsunami arrasa con todo lo que encuentra a su paso, borrando los litorales urbanos, distorsionando y descolocando la aparente estabilidad del

paisaje. Se sugiere también mediante imágenes testimoniales post-tsunami el giro de la idea preconcebida de un paisaje calmo, disfrutable, contemplable hacia su posible brutalidad sísmica que desprende el desconocimiento y la consternación ante un medio circundante que, de la noche a la mañana, se transforma en un *monstruo* desmedido ante el cuál debes sobrevivir; se especifica aquí la distancia epistémica con la noción de «sublime». Asimismo, se contrastan diversos paisajes de fracturas y escenas en quiebra que dan cuenta de un mundo tallado por su devenir natural, como si el mismo comportamiento salvaje de aquellas naturalezas «adversas» -como la sur polar tratada con mi obra *Archivo natural antártico* o la sísmica japonesa retratada en *Rikuzentakata* por Naoya Hatakeyama-, hablaran de un planeta emancipado, aquél «mundo-en-sí» indiferente a la vida humana que señala Thacker.

El Capítulo 3 «*Vivir versus observar el desastre. Contrastes entre experiencia y representación*» estudia los límites y las porosidades entre la experiencia de vivir *en cuerpo y alma* un desastre sísmico, versus, su observación a distancia, representado o a través de imaginarios reconstruidos. Se irán desplegando imágenes que se interrogan acerca de las permeables fronteras entre afectado, testigo y espectador, entre quien experimenta y/o reproduce; diversas maneras de relatar el fenómeno telúrico, el cuál, debido a su magnitud, desprende ante quien lo experimenta, la necesidad de representarlo a veces yendo incluso más allá del riesgo propio del cuerpo implicado en el hecho. Imágenes que como resultado del sobresalto adquieren una dimensión tan emocional como política, es decir la producción visual de experiencia desprende narrativas que pueden llegar a ser compartidas públicamente y multi-observadas mediante plataformas digitales como Youtube (como ocurrió con el sismo japonés del 2011), o que contrariamente, pueden ser encapsuladas y silenciadas por la industria y los gobiernos (como sucedió con el desastre nuclear de Fukushima del mismo sismo). Contrastaremos también obras, prensa y escenas cinematográficas que reproducen el «estallido» del oleaje tsunámico en los bordes costeros, con ellas iremos pensando la *pugna* entre naturaleza y sociedad mediante imaginarios de calamidades que mimetizando realidad y ficción, funcionan como representaciones audiovisuales de consumo para un espectador masivo.

El Capítulo 4 «*Volver a casa. El recuerdo removido y otras formas de olvido*» es el punto más extenso de la tesis, pues trabaja con múltiples miradas el desastre sísmico desde el despojo de la memoria, la perturbación de lo familiar y la desaparición forzada del recuerdo. Aquí iremos explorando formas de pérdida cognitiva y emocional en los sujetos impulsadas por diversas circunstancias: accidentes tectónicos como eje principal, pero también lesiones neurológicas o eliminaciones generadas por aparatos tecnológicos, éstas dos últimas si bien no están ligadas a casos sísmicos, atraviesan la misma percepción de desfallecimiento de una parte de la aparente solidez de la experiencia humana. En todos los casos el mapa de la certeza se triza, el pasado se extravía y deshace, se vuelve confuso, lo doméstico se vuelve siniestro. El desastre ya no es sólo exterior sino es un desastre interno, de alma, que cava los recovecos insospechados del cuerpo. La memoria sujeta a la casa de infancia, al álbum familiar, se advierte aquí como una imagen derretida: la imagen se revela como formato del olvido -tanto en la reproducción fotográfica con trabajos como *Lost and Found Project* o en la metáfora poética con *La desaparición de un familia* de Juan Luis Martínez- señalando un recuerdo supeditado al abismo. A su vez el capítulo se cuestiona el tiempo posterior a la catástrofe, aquél tiempo removido, trizado, que desprende residuos, huellas, espectros, secuelas y por donde elementos naturales (árboles, pájaros...) quedaron vivos como indicio de un mundo desecho. La memoria sísmica o la experiencia de catástrofe será, por tanto, desde el daño, un espejo que refleje la reconciliación de las sociedades dolidas con la naturaleza y el inicio de una nueva etapa.

En último lugar, el Capítulo 5 «*El desastre no reconoce territorios*» es una apartado fugaz aunque clave ya que expone una reflexión sociopolítica acerca del estado de incertidumbre y vulnerabilidad permanente que reside en territorios sísmicos, centrándonos en Chile y en su mirada hacia el futuro. El capítulo combina preguntas sensibles y económicas que dibujan la condición tectónica como identidad irreversible, situando la vida de las personas, sus parajes y sistemas habitables a la invariable perplejidad personal y colectiva, pero también, a una vida supeditada a los irregulares planes urbanísticos y territoriales que conducen a que el movimiento

natural adquiriera una dimensión política y social catastrófica. Pensaremos con imágenes de bordes marítimos *en crisis*: fotografías de prensa de los tsunamis de Chile (2010) y Japón (2011), fotogramas de la cinta *Mauchos* que registran la búsqueda de personas desaparecidas debido a las aguas tsunámicas, e imágenes de costas chilenas atiborradas por descomunales edificios y proyectos inmobiliarios. Con ellas nacerá la interrogante de un devenir construido sobre la fluctuación del futuro, en la ya experimentada disolución histórica de sus territorios por donde el desastre deja al desnudo la asimetría social y el precario tejido nacional. El desastre parece no reconocer idiosincrasias, sino, actuar con una mente tan fría como la de las voluntades políticas y los modelos neoliberales que resguardan el denominado «progreso» y el creciente «desarrollo urbano» por sobre la condición vacilante del territorio, por sobre la condición temblorosa de las *almas* de sus ciudadanos. Esta situación, a mi parecer, sólo podría ser expuesta en esta tesis en la fase final de la investigación como forma de apertura y pregunta al qué vendrá, abriendo la vista a un mañana ya delineado por el presente y el pasado en esta sociedad de los objetos por donde la fuerza no humana desprevenidamente se cuela.

Estado de la cuestión

Me parece fundamental explicar que pude comprobar que el desastre sísmico como campo de creación y pensamiento en la práctica artística contemporánea, no es un asunto tratado directamente, por lo mismo existe una reducida cantidad de trabajos que se enfrentan de fondo a la cuestión. Si bien el sentido transversal de esta investigación ha sido observar imágenes de terremotos y tsunamis desde una práctica artística que se conecta a otras imágenes de saberes diversos, aquello no significaba que todos los pocos trabajos artísticos que se fueran encontrando en aquella búsqueda disímil, reflejaban la inquietud y el ánimo que la investigación pactaba. De esta forma, podría decirse que los materiales y las lecturas incluidas responden a una selección detallada que, de cierta manera, también sienta una base investigativa que antecede a esta tesis.

Una de las figuras centrales que conforma dicha base precedente es la obra visual y poética de Juan Luis Martínez (Valparaíso, 1942-1993), artista que si bien no articula concretamente el desastre sísmico, su trabajo, por un lado, logra empaparse de la incertidumbre y fragilidad de enfrentarse a la vida, a la fractura y desaparición de lo que aparenta firmeza; por otro, su formalidad narrativa alcanza una edición que estructura imágenes propias y ajenas con las cuáles *va pensando*. Martínez es uno de los primeros artistas chilenos que *escribe como montaje*, situando la porosidad, en los australes años setenta, de conectar imágenes, pensamientos, metáforas y documentos como una misma cuestión. Su libro-objeto *La nueva novela* de 1977 reúne *poemas* que expanden los formatos líricos al trabajar con libertad y sensibilidad materiales visuales y la palabra, para ello conecta metáforas literarias con imágenes propias y prestadas, citas, recortes de prensa, cambios tipográficos... Martínez cimienta la agudeza de observar el desgarramiento de lo cotidiano, un mundo que deambulando en la dual esperanza y agonía, se cuestiona nuestro telúrico y cambiante devenir. Luego de *La nueva novela*, de manera póstuma, se edita en Brasil su libro *El poeta anónimo* (2012) obra que el artista trabajó por quince años y que reúne narrativas visuales

todas ajenas (fotocopias, collages, citas, fotografías) y que vinculadas dialogan en torno al estado de desaparición tan político como emocional; con este libro Martínez trabaja la disolución absoluta de la autoría, una obra en la que su objetivo era que no le perteneciera ninguna de sus líneas.

En relación al objeto de estudio específico planteado en esta investigación, ha sido relevante constatar la diferencia en cómo se enfrentan las distintas culturas a su idiosincrasia tectónica desde la práctica artística, desde su capacidad de afrontar el desastre en la metáfora y la representación. En esta perspectiva, será la sociedad japonesa quien se enfrenta a su condición sísmica como una causalidad que debe ser enfrentada mediante el Arte como requisito medular para reconstruir sus vidas, reconciliarse con la naturaleza y aceptar la destrucción de sus memorias. Los artistas, las obras y las narrativas japonesas han marcado un precedente esencial para esta tesis, entre ellos Naoya Hatakeyama, Yuki Iwanami, Lost and Found Project, Chim↑Pom, así como también el aporte de la exposición *Artists and disaster, documentation in progress* comisariada por Yuu Takehisa realizada el año 2012 en el Contemporary Art Center de Mito en Japón, de la cuál se editó un libro-catálogo el mismo año. Esta muestra trabaja a partir del tsunami que afectó el año 2011 al este de Japón, una mirada que se asume en la urgencia y se cristaliza como una necesidad inmediata para comprender lo que les había ocurrido, observarse a sí mismos y a los otros. Los artistas afrontan la tragedia desde distintos frentes, en la reflexión, la denuncia a los medios, la ayuda voluntaria y el activismo, inventando los puentes necesarios para reparar la conciencia pública de las consecuencias del desastre. La misma catástrofe termina abriendo otras maneras de articular y pensar las prácticas de arte contemporáneo, desplegando nuevos conductos para que los artistas exhiban su experiencia, operando no sólo en la documentación sino también, profundizando en su significado alegórico, político y mediático.

Por su parte en Chile, el ya extinto colectivo «Concepción Fotográfica» de la sureña ciudad de Concepción, marca un precedente artístico chileno al trabajar como grupo un mismo propósito: las consecuencias del terremoto y maremoto que afectó el sur chileno el verano de 2010 (febrero). Los artistas son oriundos de estos parajes y ya

venían trabajando fotográficamente en su retrato con anterioridad, de manera que su mirada ante la devastación de sus comunidades se enfrenta desde el corazón de la representación. Un trabajo excepcional que más tarde, también a modo de urgencia como lo fue en Japón, se exhibe el mismo año 2010 (junio) en la exposición *De-Hechos* comisariada por Montserrat Rojas, montada en el Centro Cultural Mapocho de Santiago de Chile y donde se edita un catálogo del mismo nombre. Esta muestra que incluye los trabajos de Claudia Inostroza, Fernando Melo, Sady Mora, Manuel Morales, Jorge Pasmiño y Nicolás Sáez, advierte una selección de obras que reflexionan críticamente acerca de la transformación social y geográfica que sufre el lugar donde habitan, una mirada vivencial, cruda y desoladora que desafía la imagen neutral -sin dolor, compasiva- y de consumo popular que los medios de comunicación chilenos suelen fabricar ante las tragedias.

En cuanto a imágenes fílmicas, si bien a diferencia de la praxis artística existe un significativo número de realizaciones (de todas partes del mundo y diversas calidades de producción) que operan con representaciones sísmicas, serán dos trabajos chilenos los antecedentes primordiales de este estudio: las películas *Mauchos* (2011) de Sebastián Moreno y Ricardo Larraín y *La Frontera* (1991) del mismo Larraín. Ambas ponen en imágenes la fragilidad y agonía telúrica que históricamente se ha vivido en las costas sureñas chilenas. *Mauchos*, de factura documental, aporta una serie de imágenes inéditas posdesastre que permiten pensar el grado de convulsión y desolación vivido durante el megasismo de 2010. De ella, este estudio, desgaja sus partes, ciertas escenas o historias determinadas, extractos escurridizos que, a mi parecer, hacen que la cinta coja una fuerza en el ensayo fílmico antes no explorada en los relatos visuales sísmicos chilenos. A diferencia, *La Frontera*, aporta como pieza fílmica completa marcando un precedente puntual al lograr confabular imágenes de vulnerabilidad geográfica, sacudidas afectivas e incertidumbre política. Un guión ficticio que se instala en el oscuro tiempo de la dictadura militar, situando un Chile de ancestral fractura y falla, definido por un paisaje austral espectacular, pero que se inunda con la tragedia de su memoria sísmica y su vehemencia política.

Finalmente destacar, desde un matiz editorial artístico/literario, las siguientes publicaciones: la revista *Anales* volumen *Terre/Mare/Moto* (2011) editada por Faride Zerán, la revista *Exit* volumen *Desastres* (2013) editada por Rosa Olivares, la revista *Cabinet* (2015) volumen *Catastrophe* editada por Sina Najafi, el libro *El efecto del aleteo de una mariposa en Japón* (2014) de Ruth Ozeki, el libro *The earthquake Observers. Disaster Science from Lisbon to Richter* de Deborah Coen (2013), el catálogo *Fukushima Ostranenie* (2015) de Diego Vites y el libro *Catástrofes de Chile. Álbum de prensa de antaño* (2012) de Carlos Lanza.

Capítulo 1

EL ESTADO DE TEMBLOR

*Éste es un pavor cósmico, una instantánea inseguridad,
el universo que se desploma y se deshace.*

P. Neruda

*El niño es feliz pero, lentamente, algo se acerca, algo que
da miedo, y de pronto, eso que da miedo está ahí, y el niño no
sabe lo que es, y explota y grita y aúlla y ciega.*

A. Kristof

1.1 El sobresalto del cuerpo como rasgo permanente

Terremotos: el desafío de vivir en el lugar que más tiembla

Los 5500 habitantes del pueblo chileno de Navidad aprendieron a asimilar los recurrentes remezones a sus vidas

¿Por qué tiembla tanto en Chile?

En el país se han registrado los sismos más potentes en el mundo y no es por mala suerte. Te explicamos la razón de la alta actividad sísmica en Chile.

Cada 12 minutos ocurre un sismo en el norte de Chile

Esto luego del movimiento telúrico de 6,7 grados Richter que afectó a dicha zona la tarde del domingo. Más de 100 réplicas se han sentido desde entonces.

¿Por qué ha habido 400 temblores en Chile en los últimos 15 días?

Paula Molina
Chile, para BBC Mundo

Prensa y titulares de noticias

Vivir sobre una geografía altamente sísmica como la de Chile provoca en sus habitantes la percepción de estar en estado de alerta continuo. No quisiera con esto plantear aquí una posición de emergencia o de pánico frente a una condición de vida con la mirada y el cuerpo proyectado a una permanente posible tragedia y catástrofe, sino pensar acerca del día a día, acerca de la fractura de la continuidad temporal y espacial que se genera en un acto ya domesticado en lo íntimo y lo común, en lo físico y afectivo: la sensación de temblor ¹⁴.

Para aproximarnos a dicha sensación y comprender ciertas nociones que se irán trabajando, primeramente, contextualizaré la particularidad del escenario sísmico chileno, en el cuál, de manera normal, se producen un promedio de quince sismos de diversa intensidad al día. Chile se ha removido históricamente siempre, a escala global ha liberado el 35% de la energía sísmica que ha arrojado todo el planeta en el siglo XX. Su geofísica se caracteriza por alojar sobre lo que científicamente se denomina Cinturón de fuego del Pacífico, un supuesto anillo que representa la unión entre placas subterráneas continentales las cuáles al moverse liberando energía interna, produce la actividad geológica y la vibración en la superficie terráquea. Las teorías plantean que este cinturón se encuentra bajo países que comparten el océano Pacífico y algunas placas, como Japón y Filipinas, ambos también dotados de memoria sísmica y crónicamente azotados por terremotos y tsunamis. Los sismos pueden ser fuertes, medianos o ligeros dependiendo del período de cercanía a un terremoto de mayor liberación de energía de entre 6 a 9 M_W . El caso del terremoto del año 2014 de 8.2 M_W ocurrido en el norte grande chileno marcó precedentes, pues se produjo, posterior al desastre, un «tren de temblores» con mas de 400 sismos en quince días seguidos, algunos mas perceptibles que otros según la zona. Estos pequeños temblores posteriores a un evento de alta potencia son denominados réplicas, situación en que las placas subterráneas quedan en proceso de actividad, alteradas, intentando avanzar y la superficie terrestre sigue agitándose por ciclos prolongados de tiempo; asimismo, dependiendo de su frecuencia se producen series

¹⁴ Advirtiendo la noción de *sensación* como lo planteara Merleau Ponty, desde la conciencia perceptiva y sensible del mundo físico, como reconstitución que supone en el sujeto sensor, los sedimentos de una constitución previa, de una situación ya dada (Merleau Ponty, 1975: 230).

de temblores no asociados con terremotos mayores denominados «enjambres sísmicos» o «seguidillas» comunes. Algo que Charles Darwin ya habría advertido en el siglo XIX, las réplicas posteriores al terremoto chileno de 1835 con epicentro en Concepción, señalando que «innumerables temblores de escasa importancia siguieron al gran terremoto, y en los primeros doce días se contaron nada menos que 300» (Darwin, 2008: 377); situación que un siglo después (1941) Benjamín Subercaseaux anuncia en su trabajo *Chile o una loca geografía* cuando designa Chile como «el país de la tierra inquieta» refiriéndose a su naturaleza sísmica, volcánica y a la percepción de constante temblor, decía: «Pertenece a ese grupo de sensaciones infalibles que es imposible imaginar sin haberlas vivido. El fenómeno podría ser explicado como se quiera, descrito minuciosamente: ni aún así lograremos traducir las sensaciones que produce» (Subercaseaux, 2001: 197).

Es importante distinguir que técnicamente la percepción del momento sísmico es siempre relativa, depende de la intensidad del temblor donde dos factores son primordiales: la amplitud del movimiento (desplazamiento, velocidad y aceleración del suelo) y la duración. La intensidad no sólo depende de la fuerza del sismo (magnitud) sino que también de la distancia epicentral, la geología local, la naturaleza del terreno y el tipo de construcciones del lugar. A esto se acompañan diversos factores circunstanciales por ejemplo la hora, la ubicación del sujeto o su cercanía al epicentro. Podemos vislumbrar entonces, que en todos los países de geografía tectónica por generaciones de generaciones sus habitantes han venido creciendo sobre un lugar de constante temblor, donde las convulsiones súbitas y la percepción física y afectiva de alterar y fracturar el hilo de cualquier momento es parte de su imaginario común y de una condición de ser *inquieta*, entendiendo aquí «condición de ser» como lo planteara Hannah Arendt: «Los hombres son seres condicionados, ya que todas las cosas con las que entran en contacto se convierten de inmediato en una condición de su existencia» (1993: 23). En este sentido, es posible entender que la geografía y el mismo suelo que caracteriza a estas zonas, tienden a generar una identidad de rasgos similares donde el actuar sísmico les exige -como sujetos individuales y enfrentados a un grupo social que acepta la vulnerabilidad de su

estado quebradizo y alteración permanente- la capacidad de adaptarse «en un espacio-tiempo no elegido y plagado de ideas ‘preconcebidas’ para él o ella, por la comunidad en la que fortuitamente han nacido» (Salabierra, 2014: 287).

En el artículo «Tiembra la cuna», entrevista de Sonia Montecino al psiquiatra Edmundo Covarrubias, se advierte que una de las metáforas visuales que identifica a las sociedades que se han criado en torno a eventos sísmicos, es el *temblor de cuna*, la cuna entendida como esfera familiar donde somos mecidos y cuidados, esfera que al ser remecida por la vibración planetaria, altera y amenaza el lugar íntimo de protección y estabilidad emotiva. Según Covarrubias la metáfora cristaliza «este temblor que está siempre anunciando la posibilidad de la muerte, desde que estás en la cuna» (Montecino, 2011: 84). Desde la infancia el sujeto vulnerable a impactos sísmicos crece en un mundo que tiritita por completo y que les recuerda no sólo su estado de fragilidad latente, sino que el cuerpo, así como lo material y los apegos, se perturban sin aviso, en cualquier lugar, por entre lo mas cotidiano del momento: el temblor pareciera un acto domesticado con el que aprendes a vivir así como aprendes a vestirte por las mañanas. No obstante, más allá de esta condición rutinaria, en su vaivén siempre se asoma una fracción de profunda incertidumbre ante el grado de potencia desconocida del movimiento natural en curso ¿qué vendrá en los próximos segundos? ¿esta fuerza inmedible cómo seguirá, hasta donde llegará? En este sentido la noción de trauma, como ya sabemos trabajada en la pulsión de la infancia en los años veinte por Freud, podría cristalizar el efecto relativo a la experiencia de angustia, miedo, dolor, experimentada durante temblores y seísmos. Sin embargo, quisiéramos referirnos aquí no al trauma mismo, sino pensar en su estado de acción: el *traumatismo*, entendido como un conjunto de desordenes provocados por un choque o un agente externo que depara en una condición permanente en el organismo no voluntaria, por ejemplo las fiebres de reacción súbita durante ciertas enfermedades o las convulsiones epilépticas que viven silenciadas en el cuerpo pero se activan inesperadamente; habitar sobre una geografía sísmica y por tanto aprender a llevar el estado *tembloroso*, se anuncia como un síntoma de semblante crónico, prolongado, que se lleva consigo en el cuerpo a modo de *traumatismo*, que no

desaparece, que vive silenciado y que se manifiesta de pronto en mayor o menor intensidad según la experiencia de cada sujeto, y según la reiteración que la naturaleza sísmica decida liberar. Freud indicaría que la eficacia *traumática* en los sujetos no reside tanto en la vivencia misma del acontecimiento sino en la función que él genera a partir del recuerdo y bajo el prisma de sus historias anteriores, su reiteración y continuidad (Bralic y Radiszcz, 2011: 91). Condición que recuerda la película *Annie Hall* de Woody Allen: el protagonista se cría en una casa que está bajo la montaña rusa de Coney Island, la cuál, cuando se desliza, produce una vibración constante en el hogar. El niño se toma la sopa o ejerce múltiples actos rutinarios bajo constante temblor, de mayor el hombre recapacita con ironía: «talvez eso fue lo que provocó mi personalidad nerviosa».



Fotogramas *9.5 grados* de Francisca García

Las imágenes del vídeo *9.5 grados* (2010) de Francisca García permiten pensar en la convulsión de lo cotidiano. En él diversas historias paralelas centradas en el mega terremoto y maremoto chileno de 1960 de Valdivia se conjugan y yuxtaponen; entre ellas observamos una secuencia del interior de un hogar mientras acontece una fuerte sacudida, las imágenes se pasean en primeros planos por algunos objetos hogareños, decoraciones y utensilios comunes que parecen estar serenos hasta que de pronto comienza la alteración. Los objetos de vidrio, cristal o porcelana son altamente amenazados ante las posibles caídas durante un temblor, tiritan incesantemente, suenan y crujen entre ellos: es justamente lo que vemos en las imágenes de García, botellas y vasos agitados que suenan con una frecuencia acústica desbordada y a la vez muy fina que parece inventar cada nota posible con la fricción del espasmo y su inestabilidad. La «crujidera es infernal» como da cuenta el texto del vídeo, una ineludible oscilación que caracteriza también a las esferas o al globo como observa

Peter Sloterdijk: «A las esferas les inquieta constantemente su inevitable inestabilidad: comparten con la suerte y el cristal los riesgos de todo lo que se hace pedazos fácilmente» (2003: 52).

Durante el vídeo tiritita también una pequeña figura de cerámica blanca de dos conejos que se tocan. Los animales se tambalean hacia atrás y hacia adelante, se van desplazando como si avanzaran o retrocedieran naturalmente por un campo imaginario, con un ruido frágil, sordo, seco, que se confunde con las notas de los cristales que están más cercanos; en este palpitante los conejos parecieran recordarnos con cada golpe, la naturaleza precaria de su materialidad y, por tanto, su suerte de caída, destrucción o supervivencia, escenario que se vincula a un poema de Juan Luis Martínez quien nos advierte de la irónica sonrisa del gato de Cheshire del libro *Alicia en el país de las Maravillas* de Lewis Carroll (1865). Según Martínez el felino con su capacidad de *aparecer y desaparecer* a voluntad, pudiendo incluso desvanecerse gradualmente hasta sólo dejar su cabeza o su sonrisa a la vista, con cada sorpresiva aparición, anuncia el impreciso temperamento humano y el poderoso azar:

La cabeza del gato de Cheshire que a pesar de su oscura
materialidad parece suspendida sobre todas las cosas, desrealiza
el mundo con la misteriosa y enigmática expresividad de su sonrisa,
recordándole al hombre el carácter precario de su realidad
(Martínez, 1977: 99).

La pulsión y el ritmo descontrolado que consiguen dichos objetos de García hacen pensar en la aparente fractura momentánea de la linealidad del paso del tiempo con el que estamos habituados a interactuar, ese tiempo que normalmente sucede de forma *ordinaria* según los conteos del reloj, quizá un tiempo que se percibe de manera regular o también entendido como un «tiempo que duerme» y que repentinamente parece despertarse/despertarnos con la agitación tectónica. Si esto fuese así, podríamos imaginar la experiencia de temblor como un lapso que en su propia fractura permite cuestionar la noción de «tiempo como tal»: durante la convulsión los sentidos del cuerpo se activan rápidamente percibiendo el instante como una vivencia extrasensorial de conciencia extrema, «sobre-advertida», y donde

el tiempo se extrapolaría *eterno*, pareciendo salirse del conteo regular y casi congelarse ¹⁵. En esa distorsión de la percepción del orden cronológico del tiempo, el temblor parece anunciar la «trituration del instante» (esos segundos, minutos), es decir, la noción de instante parece desarmarse como lapso efímero pues la intensidad física de duración de la sacudida descoloca todo tiempo numerable. El temblor aparece como un fenómeno -físico, perceptivo, sensorial- que activa el aquí y el ahora, se vuelve «una ola que sube por encima de los remolinos del tiempo» (Cheng, 2015: 36), idea que podemos reorientar a la noción de instante también advertida por Cheng:

Un sobresalto que proclame alto y fuerte nuestras presencias aquí y ahora. Tan innegable como irrevocable, pues, el hecho está ahí: nada puede hacer que no estemos ahí. Ciertamente todo se desliza entre nuestros dedos. Ciertamente, nada podemos retener. Sin embargo poseemos una sola cosa, una cosa que no es nada: el instante (ibíd).

En Youtube encontramos una serie de vídeos anónimos que dan cuenta de la vibración planetaria *en vivo*, algunos están hechos con teléfonos móviles de testigos del evento, otros con cámaras de seguridad de recintos privados, y otros con cámaras profesionales durante la transmisión de programas televisivos.



Extracto del vídeo *Piscina se vacía por terremoto en Nepal*

Entre ellos nos encontramos *Piscina se vacía por terremoto en Nepal* (2015) donde se advierte aquella fisura del paso del tiempo. En él acontece una fiesta con diversas familias en Nepal celebrando una aparente tarde tranquila en común cuando

¹⁵ Sentidos que, entendidos como plantea Arendt «son esencialmente cognitivos (...) instrumentos que nos permiten conocer y operar en el mundo» (1984: 147), sentidos que, por tanto, durante un temblor son puestos en jaque pues nos enfrentamos a un suceder si bien reconocible en la memoria, también de actuar ignoto e inmedible, momento en que a veces la intuición logra un papel mas crucial que el mismo conocimiento.

repentinamente, una sacudida sísmica irrumpe la estabilidad del momento. En las imágenes la piscina es el centro de la agitación, el agua se sacude verticalmente, chorros convulsos toman fuerza hacia arriba y hacia abajo como si una máquina automática los impulsara a despegarse de su nivel horizontal. La piscina se desborda, va vaciándose con los golpes de oscilación y con ello la percepción del tiempo en las imágenes parece detenerse, como si la alteración del agua provocada por la fuerza desconocida telúrica, *relentizara* la imagen, como si el líquido y su trastornada formación, actuara en cámara lenta ¹⁶. El agua en su movimiento y fluir parece mantenerse en suspenso, en ello, también mantiene en suspenso, *relentizada* en el aire, la aparente brevedad del estremecer de la realidad. Pensamos con estas imágenes de Nepal en que la noción de temblor podría colocar en suspenso la solidez del tiempo físico ¿acaso la percepción del paso del tiempo sería una construcción humana de carácter ficticio, aparente, confusa, que en situaciones de abrupta alteración corporal y material se disipa, se vuelve ausente, se moviliza? En este sentido revisaremos la noción de duración y tiempo planteada por Henri Bergson quien advierte que «el tiempo es invención o no es absolutamente nada» (1973: 296). El filósofo a principios de siglo XX, critica al «realismo científico» al no comprender la naturaleza de la relación entre materia y percepción sacrificando la duración de la instantaneidad. Para Bergson el concepto de duración o de tiempo vivido es algo opuesto, por un lado, al determinismo científico que plantea el cambio como una suma de instantes inmóviles, y por otro, al tiempo de la ciencia física, medido y regido por el pulso del reloj. Para ello sitúa la posibilidad de la dinamicidad del tiempo síquico desprovisto de eficacia, pues para él, todo cambia y permanece a la vez, la realidad se nos ofrece como un *perpetuo devenir*, se hace o se deshace, pero nunca es algo hecho ni inmóvil, fluye y deviene como los saltos intuitivos al sobresalto sísmico del agua de la piscina del vídeo.

¹⁶ Algo similar que esbozo en la introducción acerca del terremoto chileno del 3 de marzo de 1985 con epicentro en Valparaíso. Este mismo terremoto es narrado en una escena de la novela *Películas de mi vida* de Alberto Fuguet (2004), así como también, en la serie televisiva chilena «Los ochenta» que retrata visualmente la vivencia coral de una familia a partir de los personajes que sufren el temblor bajo distintas perspectivas; la cámara se pasea por espacios íntimos del hogar como la cocina, el salón o el patio interior donde las cosas rechinan y se caen incesantemente, así como por espacios públicos como la plaza o la calle del barrio donde grandes trozos de edificaciones se desprenden de las fachadas.

Esta concepción del tiempo *bergsoniano* se conecta con algunos versos articulados en décimas de la canción *Puerto Montt está temblando* de 1960 de Violeta Parra, que revelan la pérdida de la continuidad del tiempo físico ante el espasmo telúrico, lapso que desafía la aparente estabilidad del tiempo lineal y que, como habría anunciado Darwin «destruye en un momento nuestras asociaciones más inveteradas» (2008: 374):

Se me borró el pensamiento
mis ojos no son los míos
puedo perder el sentido
de un momento a otro momento
mi confusión va en aumento
soy una pobre alma en pena
ni la más dura cadena
me hubiera afligido tanto
ni el mayor de los espantos
congela así las venas.

Cabe aquí hilar dicha «pérdida de sentido» o «confusión en aumento» que cantaba Parra con otra escena del vídeo *9.5 grados* (2010) de Francisca García en la que vemos una mirada confusa y tambaleante sobre el mar hacia un horizonte natural movido por un sismo. El encuadre de García sube y baja como los chorros de agua del vídeo de Nepal, nos marea, nos parece mecer con el balanceo tembloroso marino. Entre el oleaje leve y las montañas lejanas se observa un bote de madera amarillo sin personas que se hunde en el agua y vuelve a reaparecer jugando con la línea de flotación; parece un «encuadre muerto» pues en él aparentemente no sucede nada, no obstante nos envuelve con ese ritmo sísmico errático y esos sonidos de playa, nos absorbe con la inmersión y el reflote del bote que cada vez que se hunde surge, inevitablemente, la pregunta acerca de su índole de resistencia, sugiriendo además, el sentimiento de espera para contemplar su total desaparición.



Fotogramas 9.5 *grados* de Francisca García

Podríamos deprender de ello que el estado de temblor permanece como una especie de pregunta sin respuesta acerca de uno mismo y del entorno espacial y humano que nos rodea; igualmente podríamos entenderlo como una condición biológica -y especialmente en geografías frágiles- relacionada a esa perpetua «posición de esperar» a que de pronto el temblor llegue, espera incluso entendida en su literalidad de significado: «permanecer en un sitio donde se cree que ha de ir alguna persona o ha de ocurrir algo» (RAE). Y de ahí también la espera a que el temblor durante el

momento sísmico pase, se detenga, una espera de segundo o minutos, intensa e incierta.

Esta condición de esperar a que algo inevitablemente *catastrófico* suceda, de aguardar en la incertidumbre sin moverse de un mismo sitio, se observa en la película *Sacrificio* de Andrei Tarkovski (1986).



Imágenes de *Sacrificio* de Andrei Tarkovski

Aislados en una casa de campo de una isla escandinava e inmersos en un paisaje desolado de nubes grisáceas e inundación, Tarkovski nos sumerge en la vida diaria (un día solar) de una familia burguesa amenazada por súbitos temblores que extrañamente parecen venir o repercutir en el cielo. Los pocos personajes transitan en la aparente espera esperanzadora y desesperanzadora de una silenciosa catástrofe atómica, predestinados a una tragedia global que ya se tramaba con la Guerra Fría y el probable holocausto nuclear. Esta circunstancia que sucede a nivel global, los obliga a mantenerse en casa suspendidos en la incertidumbre, aguardando el previsible desastre, en un simbólico *purgatorio* que pareciera encaminarlos a su exterminación. La casa en medio de la nada se observa congelada en el tiempo ante la latente adversidad, así se transforma en un refugio que alberga las interrogantes humanas finales acerca de la vida y las caricias carnales que aún buscan otras formas de querer y ser querido; en ella centran sus pensamientos más íntimos ante un universo superior que los gobierna, de matices de felicidad arraigados al recuerdo y en permanente tormenta como el mismo cielo. En una de las primeras escenas vemos la celebración del cumpleaños de Alexander, cuando de pronto, por unos segundos todo se remueve, las copas de cristal, así como en el vídeo de García, tiritan y se toquetean entre ellas con la agitación, crujen sobre una perfecta bandeja

de plata. La criada sujetándola, observa con temor hacia el cielo, parecen ser ruidos de aviones bélicos en vuelo, o quizá crujidos de tierra o truenos: no hay una respuesta concreta al suceder tembloroso ni tampoco a la contigua salvación.

Las imágenes de *Sacrificio* también advierten otras formas de temblores en los personajes no sólo derivadas del remecer terrestre, sino de sensaciones afectivas de desvanecimiento o desaparición asociadas a incidentes convulsos del propio cuerpo, como cuando a Alexander repentinamente se le pierde en el bosque de pinos su pequeño hijo mudo, y se observa solo, con miedo y sin sentido bajo los truenos y el viento; antes que esto ocurriera le había señalado al niño:

¿Qué pasa? No tengas miedo. No existe lo que llamamos muerte. No existe el miedo a la muerte y es un horrible miedo. A veces lleva a las personas a hacer cosas que no deberían. Pero qué diferentes serían las cosas si pudiéramos dejar de tener miedo a la muerte. (...) El hombre se ha defendido a si mismo siempre, de otros, de la Naturaleza. Él ha violado constantemente la Naturaleza. El resultado es una civilización construida en la fuerza, poder, miedo, dependencia. Todo nuestro progreso técnico nos ha proporcionado con confort, un standard. Instrumentos de violencia para mantener el poder. ¡Somos como salvajes! Usamos el microscopio como un garrote. (...) Hemos adquirido una horrible desarmonía, un desequilibrio por así llamarlo entre nuestro desarrollo espiritual y material.

En otras ocasiones el niño se vuelve a perder, Alexander y la familia están constantemente con la sensación de su desaparición repentina. Al hilo de esta idea, se observa otra forma de temblor cuando el cartero, amigo querido de Alexander tiene -o parece fingir- un súbito desmayo que lo desploma en el suelo. El ataque es pasajero pues el hombre recobra la conciencia con rapidez, sin embargo no logra saber o detectar qué producen en él estas convulsiones, su explicación es la siguiente: «Era un ángel malvado pasando que quiso tocarme simplemente». Ser tocado por un ser superior *perverso*, que corrompe el orden habitual de las cosas, aparece como una sugerente metáfora de temblor, de la mano de esto, la posible simulación del ataque, revela algo que Tarkovski parece hacernos descifrar en todos sus trabajos, la irracionalidad del actuar humano en favor de su defensa espiritual y material:

condición que lleva a los personajes a rebelarse regidos por sus instintos más salvajes de las convenciones sociales, del poder superior tan *malvado* como el ángel, que los gobierna política y religiosamente. Prueba de ello es la última escena de la película cuando Alexander sumergido en un impulso «irracional», hace arder la casa en llamas, quemando con ella todas las angustias e interrogantes, renunciando al pasado y todo lo corpóreo que ello implica, logrando calcinar las estructuras civiles y las normas afectivas hasta la aniquilación total.

El temblor entendido como suceder que extravía el orden habitual de las cosas, que «toca» de improviso a los sujetos como el ángel imaginado por Tarkovski (como *ser superior*), podría darnos lugar para pensar, desde el contraste, en la relación fisiología de aparente certeza y conocimiento que tenemos con nuestro cuerpo y sus reacciones como mecanismo netamente terrenal, y que, en situaciones de alteración sísmica, queda expuesto a la pérdida del manejo de lo que creemos tan controlable, automático y familiar en nosotros mismos ¿qué sería mas importante que el control, la pertenencia y la conducción de nuestro propio yo físico?

Oliver Sacks en su libro *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* se pregunta estas cuestiones a partir del texto *Sobre la Certeza* de Ludwig Wittgenstein quien explora epistémicamente las zonas del cuerpo humano como lugar de reiteradas dudas, poniendo en cuestión nuestra relación con el propio cuerpo: «puede haber situaciones o condiciones que priven al individuo de la certeza del cuerpo, que le den motivos para dudar del propio cuerpo, hasta llegar incluso a perder el cuerpo completo en la duda total» (Sacks, 2002: 69) ¹⁷. A partir de esta afirmación, Sacks analiza y cuenta diversos casos de pacientes que sufren enfermedades crónicas donde el cuerpo se manifiesta en constante duda, sin dominio y entregado a fuertes movimientos involuntarios; donde el cuerpo desafía o pone en cuestión «ese flujo

¹⁷ Se relaciona este estado de pregunta en el sujeto, la incertidumbre que repliega, con aquél signo de interrogación dibujado en el cuerpo que propone Suely Rolnik: «la idea del acontecimiento ocurre cuando se activa la dimensión de la subjetividad», en este sentido el temblor acontece como escenario de subjetividad en el individuo, fragmentándolo y activando no sólo la pérdida física y temporal de vínculo al entorno inmediato calmo, sino también, la vulnerabilidad y duda ante la reacción de su propio cuerpo. Ideas recogidas en las *Jornadas de la Imagen, Historias que no se han escrito*, CA2M Madrid (2011).

sensorial continuo pero inconsciente de las partes móviles del cuerpo (músculos, tendones, articulaciones), por el que se controlan y se ajustan continuamente su posición, tono y movimiento, pero de un modo que para nosotros queda oculto, por ser automático e inconsciente» (ibíd: 68). Padecimientos y enfermedades que aquejan los aspectos de la vida física, instintiva, imaginativa y afectiva, tales como la epilepsia entendida como un desequilibrio en la actividad eléctrica de las neuronas del cerebro que produce movimientos convulsivos inesperados, o el «síndrome de Tourette», otro trastorno neurológico donde se manifiesta un exceso de energía nerviosa y una abundancia de movimientos extraños como tics, espasmos, ruidos y compulsiones corporales de toda índole. Es aquí relevante sugerir y contrastar los temblores telúricos con las convulsiones del «síndrome de Tourette», especialmente porque, como detalla Sacks a partir de los primeros análisis de casos hacia 1885, «se hizo evidente que había formas suaves y benignas y que había otras de una violencia y un carácter grotesco terribles» (ibíd: 128), características que, perfectamente, permiten enunciar la variabilidad de intensidad o de liberación de energía de un acontecimiento sísmico. Estas afinidades se podrían también tensar con las diferencias de experiencia entre los pacientes afectados por el síndrome:

Ciertas personas podían «tomar» el síndrome de Tourette y acomodarlo dentro de una personalidad flexible, beneficiándose incluso de la rapidez de pensamiento, asociación e inventiva que lo acompañaba, mientras que otros podían verdaderamente quedar «poseídos», virtualmente incapacitados para conservar una verdadera identidad en medio del caos y la presión terribles de los impulsos tourétticos. Había siempre, como indicaba Luria en el caso de su mnemotécnico, una lucha entre un «Ello» y un «Yo» (ibíd).

Representación que también nos instala, como mencionaba al inicio de este capítulo, en las diferencias personales con que cada sujeto es afectado por el fenómeno tectónico, éstas definidas por las vivencias anteriores o por las respuestas nerviosas inherentes a cada organismo. La disputa entre el «Ello» y el «Yo» como plantea Sacks, sería medular aquí, pues, se cristaliza la flexibilidad de la personalidad y la singularidad interpretativa de cada individuo para afrontar el evento, entendiendo el

«ello» como el entorno físico más próximo, el contexto donde el temblor te encuentra, y el «yo» como las propias capacidades -genéticas, psicológicas y patológicas- de reacción del cuerpo ante la duda del momento. Estas diferencias permiten la particularidad de un gran número de co-relatos fenomenológicos y psicológicos donde las personas después del remecer tectónico, interpretan subjetivamente sus sensaciones tangibles, sensoriales y emocionales. Relatos en primera persona trabajados por ejemplo en el artículo «¡Te lo perdiste!». Acerca del terremoto y de sus elaboraciones» de Andrés Bralic y Esteban Radiszcz que desde una perspectiva psicológica, trata casos personales relativos al terremoto y maremoto del 27 de febrero de

2010 en el centro-sur chileno; los psicólogos observan que en la gran mayoría de los casos las víctimas contenían narraciones profundamente experienciales y únicas ya que describían espacios, recorridos, sensaciones, posiciones corporales, sentimientos, ideas fugaces, es decir relatos subjetivos y singulares basados en su propia vivencia e incluso, a veces, relatadas mediante distintos interlocutores (Bralic y Radiszcz, 2011: 87) ¹⁸.

En este sentido, el «síndrome de Tourette» descrito por Sacks podría representar la amplia conducta en las convulsiones de la percepción, la imaginación y las pasiones mas intuitivas del ser que lo padece, quien, según su universo clínico único, algunos responden con una violencia terrible que desintegra su personalidad pareciendo incluso estar «poseídos» como señala el médico, en tanto otros se logran adaptar a los impulsos tourétticos y a su naturaleza.

Asociaremos este trastorno neurológico con las dos próximas imágenes:

¹⁸ Pablo Neruda en los años sesenta metaforiza el particular registro de cada persona con los espasmos telúricos porteños: «Valparaíso a veces se sacude como una ballena herida. Tambalea en el aire, agoniza, muere y resucita. Aquí cada ciudadano lleva en sí un recuerdo de terremoto. Es un pétalo de espanto que vive adherido al corazón de la ciudad. Porque en la memoria del puerto hay ese descalabro, ese estremecerse de la tierra que tiembla y el ruido ronco que llega de la profundidad» (Neruda, 2003: 85).



«27/02/10» extractos de *Mauchos*

Como mencionaba con el vídeo *Piscina se vacía por terremoto en Nepal*, en internet se observan un gran número de imágenes fijas y audiovisuales de eventos tectónicos durante el sobresalto. Durante ese momento una de las características más reconocibles, especialmente cuando el temblor es de alta potencia y ocurre durante la noche, es que se producen múltiples corto-circuitos eléctricos debido al impacto explosivo y a la rotura violenta de las instalaciones eléctricas de una casa o ciudad. Los cables eléctricos saltan emitiendo destellos como flashes fugitivos en plena oscuridad. El corto-circuito en su actuar fugaz y compulsivo, nos recuerdan las convulsiones touréticas, éstas entendidas también como resplandores repentinos -o relámpagos- que parecen huir de la conciencia de la persona, transformando y desdibujando el cuerpo mismo, sometiéndolo a una pérdida de autonomía que fractura referencia alguna: el cuerpo convulso ingresa en una especie de micro-plano paralelo carente de antecedentes, signos, figuras. Un lugar intermedio, interrumpido, ambiguo, fugaz.

Algo similar sucede en las dos imágenes de rúbrica «27/02/10», una registrada a las 3:35:40 AM y la otra 18 segundos después. Ambos cuadros provienen de la película *Mauchos* (2011) de Sebastián Moreno y Ricardo Larraín, no obstante originalmente son dos vídeos distintos filmados durante el momento sísmico del terremoto chileno de 2010 de 8.8 M_w producidos por «cámaras de seguridad» que, como dispositivos ópticos mecanizados y circuitos cerrados de televisión, siguieron filmando sin cortes durante el impacto. Un vídeo reproduce los hechos en un bar y el otro en una industria metalúrgica, los dos sitios en plena actividad a esa hora de la noche.

Mediante estas imágenes deducimos y observamos cómo las cámaras se golpeaban fuertemente, su señal es muy débil, tiritita, se desvanece. En su propio agotamiento la emisión deja asomar ciertos rasgos de lo que sucede abajo en el espacio que graba, logramos divisar que la gente huye, grita aterrada, es golpeada por las estructuras que se caen, los objetos se desploman, suenan y crujen los materiales en estruendo. Aquí el potencial del registro ya no sólo reside en su sistema de representación óptico, sino en la convulsión misma de la cámara de vigilancia, anónima y digital, que con su capacidad de testimonio mecanizado, graba la fuerza sísmica sin vacilar. Observamos

un registro que no necesita un cuerpo humano, autor ni operador, al contrario, su firme sujeción al techo en su función de cámara de «seguridad», es lo que lo mantiene filmando sin afecto, sin miedo, sin dolor; el aparato óptico sigue vigilando los movimientos y ruidos humanos incluso ante la catástrofe ¹⁹. La apariencia de la representación es casi fantasmagórica, transparente, intangible, llena de luces disparatadas. Bajo el régimen capitalista de una sociedad que la mantiene «despierta» y trabajando las 24 horas -tanto a la máquina como al ojo humano que monitorea su emisión-, finalmente, la cámara lo que parece sondear es la experiencia misma de la convulsión terrestre, su sentido no reside en el referente o en el ícono que retrata, sino en su temblor como aparato terrenal, en la vaguedad de su calidad, en los gritos del momento, en exponer la herida mediante la «pobreza» y lo «borroso» de su transitoriedad mostrando «una instantánea de la condición afectiva de la muchedumbre, su neurosis, paranoia y miedo» parafraseando a Hito Steyerl (2014: 43). Podríamos abrir aquí una brecha al intentar responder la pregunta hace décadas planteada por el cineasta Chris Marker: «Porqué de vez en cuando las imágenes se ponen a temblar» (Fernández Polanco, 2013a: 33); si la respuesta sería: no es asunto de ellas sino de la mano que sostiene el aparato óptico, sugerimos estar en el lugar indicado para cambiar el curso del resultado y advertir que en este caso, tiemblan porque la cámara como artefacto fijado al techo, sujeto a la tierra, parece no poder escapar de la potencia de la naturaleza ni poder huir a la norma de la representación y se mantiene *trabajando/observando* regido por el sistema político-visual de la actual sociedad de control que todo lo vuelve imagen o material visual de revisión. Y en ello, deja aparecer una doble violencia temblorosa: la de la fractura del planeta y la del régimen que la obliga a existir.

De este tiritar nos hemos detenido en las dos imágenes anteriores, son aquellos segundos donde se producen corto-circuitos múltiples, apagándose al unísono la

¹⁹ Escenas que recuerdan las imágenes automatizadas *sin mirada humana* trabajadas por Harun Farocki en sus vídeos *Eye /machine* (2000-2003), imágenes resultantes de las denominadas «cámaras suicidas», dispositivos ópticos que durante la invasión norteamericana a Irak a principios de los noventa iban instaladas en los misiles durante su trayectoria hasta localizar el objetivo, impactar y continuar emitiendo aún después de la explosión. Imágenes borrosas, imprecisas, lumínicas, efímeras, que no precisaban de mayor información para mantener su objetivo militar letal.

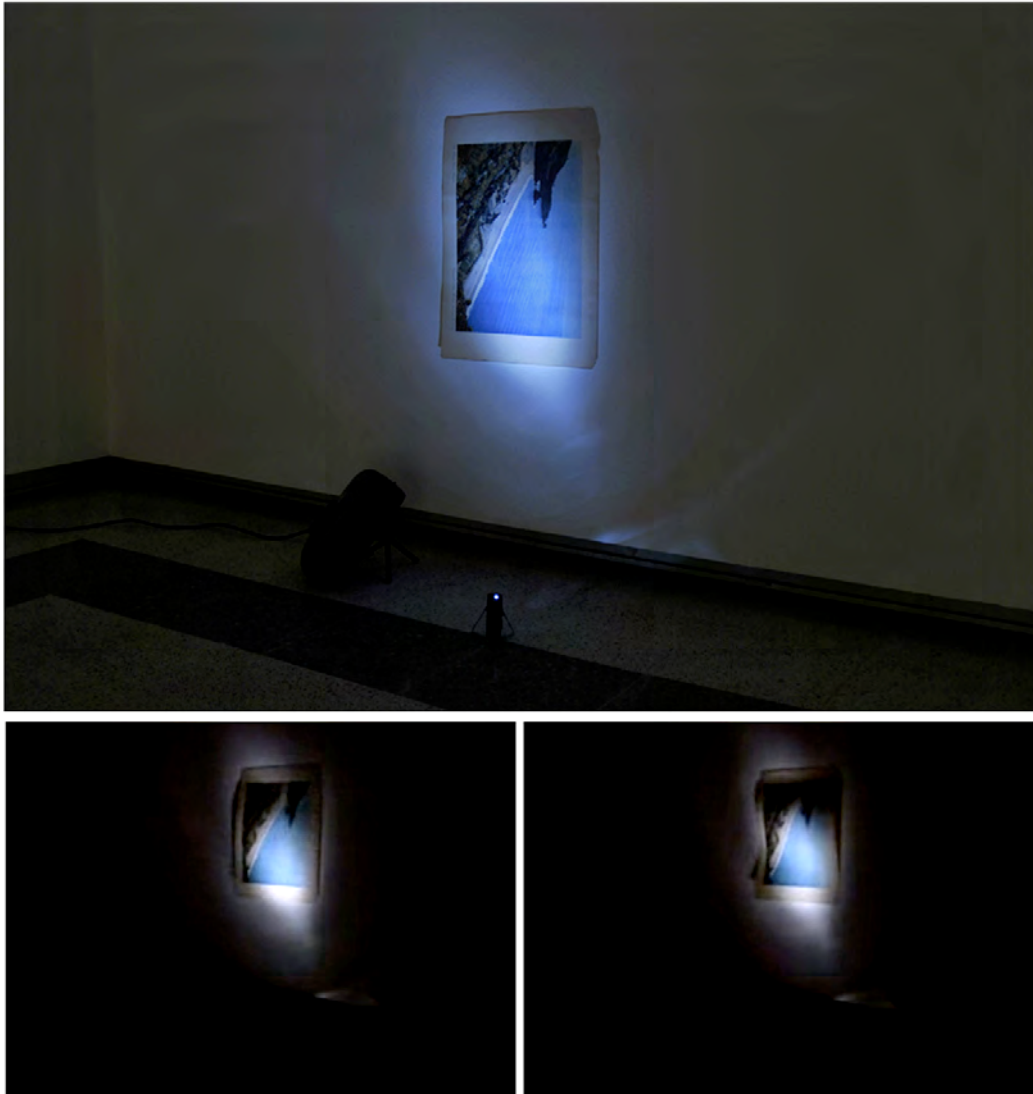
iluminación general del lugar y luego volviendo a encenderse ²⁰. La cámara si bien se golpea intensamente sigue emitiendo señal más allá del reventar del sistema eléctrico, en ello filma mediante chispas y estallidos, estas partículas de los materiales que se iban desplomando, que detonan en el aire: la captura las ilumina y registra en su fugaz suspensión. En las imágenes parece no suceder nada, así como en las imágenes del barco en flote del vídeo *9.5 grados*, no obstante, pensamos, anuncian con esos mínimos y fugaces destellos moleculares ese gran signo interrogante dibujado en el cuerpo, esa pugna entre el «ello» y el «yo» que anunciaba Sacks, entre el sentir físico y emocional, entre lo que palpita y lo que se apaga.

Existe en el mundo animal unos insectos voladores llamados *efemerópteros* que recuerdan también estas imágenes. Éstos, popularmente llamados *efímeras*, pertenecen a una orden de especies aladas mas antiguas del planeta que se caracterizan en su fase adulta por vivir muy poco, horas o sólo un día ²¹. Son blandos y frágiles, los adultos emergen al atardecer volando en grandes enjambres, siendo atraídos por la luz artificial hasta desfallecer en esas partículas lumínicas o a la mañana siguiente. Su instantaneidad es asombrosa pues «en ese pequeñísimo espacio de tiempo, tiene que secarse las alas nuevas, volar, escoger una pareja, aparearse y, si es hembra, poner huevos» (Lloyd & Mitchinson, 2012: 212), por lo tanto un día, es una jornada muy intensa en la vida de una efímera, es la vida entera, pues en su brevedad descansa su única chance. Las imágenes de las partículas sísmicas podrían imaginar el vuelo atolondrado y el aleteo agitado de estos insectos atraídos por la luz, con ellas también pensamos en la condición del sujeto que crece sobre sismos, que sabe, así como la *efímera* sabe su condición fugaz y finita, que la tierra que pisa invariablemente siempre se removerá y que durante ese transcurso telúrico la realidad se transformará en algo también fugaz y finito como la condición de la *efímera*, pues durante esa «pasajera verdad» pareciera interrogarse *la vida entera*.

²⁰ Las cámaras que produjeron estas imágenes probablemente estén dotadas de calidad infrarroja, lo que permite filmar por la noche utilizando diodos emisores de luz (leds) colocados alrededor del lente, detectando así los brillos infrarrojos (como ondas de calor) y retransmitiendo las imágenes en blanco/negro o color.

²¹ *Ephemeros* del griego significa: que vive un día.

1.2 Bajo oscuridad y viento, lo que nos mantiene despiertos



Instalación *Todos ya se han ido*, Paloma Villalobos

La penumbra es un factor significativo durante un sismo especialmente cuando ocurre en plena noche como analizábamos con las imágenes de los vídeos «27/02/10». El cuerpo a esas horas podría estar dormido y los sentidos despertarse bruscamente con el sobresalto, ultra-acelerarse. La sensación de que el lugar donde te encuentres el temblor esté en oscuridad, alimenta la torpe y vaga relación con el entorno físico inmediato, por un lado, debido a la misma sacudida que a veces no

permite el control del cuerpo, y a la vez, debido al probable apagón eléctrico general, colapso que en ocasiones deriva en que no funciona la luz artificial ni las redes comunicacionales como el teléfono, radio, internet ²². Durante el remecer, la vaguedad de la relación con el espacio físico en total oscuridad, se va representando cuando -regidos por el instinto de protección y sobrevivencia- las personas iluminan con una linterna o con la luz del móvil, el trayecto de evacuación que conduce a mantenerlos a salvo de las zonas de presunto peligro, alumbrando en ello ciertos objetos y elementos que se cruzan por el camino ya sea tanto dentro o fuera de casa. En ese escaso momento, bajo completa negrura y sumido en la exaltación, estos débiles puntos lumínicos retratan el escenario que se agita en detalle, como si se observara con ellos el pulso del temblor enfocado en un ínfimo fragmento del desastre, perdiendo la noción espacial general y detallando la brusquedad del minuto en un sólo centro de luz que parece representar el suspenso de toda nuestra turbulencia interior ²³.

Estos focos temblorosos se advierten en el trabajo *Todos ya se han ido* que realicé el año 2012, pieza que era parte de la muestra individual *Geografía alterada*. En él observamos una lámina colgada al muro de los años sesenta -que reproduce un paisaje marino- que es azotada con el viento de un ventilador. Este aparato mantiene el golpe del papel contra el muro simulando el sacudir de la playa y produciendo un ruido seco, flagelando los bordes, haciéndolo temblar en distintas escalas de potencia según la dirección del aire artificial. La imagen es paralelamente iluminada con un aureola débil emitida por una linterna doméstica, de esas que se usan para paseos o camping, mientras la sala permanece en parcial oscuridad. La luz focaliza el centro de la imagen, con ello logramos percatarnos en especial del batir continuo del objeto, perdiendo, de cierta manera, el contexto espacial contiguo. Podríamos

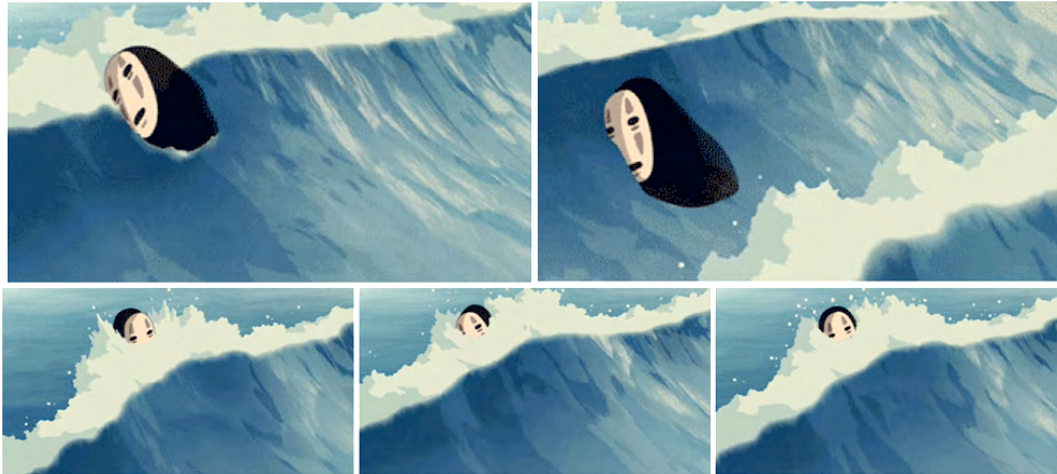
²² Esta situación es relativa, ocurrió específicamente en el terremoto chileno del verano 2010 con epicentro marino a 40 k. de las costas de Cobquecura, región del Biobío, registrado a las 3.34 AM y que duró casi 4 minutos.

²³ Aclaro que esta realidad está siempre determinada por la magnitud del temblor y el lugar donde te encuentres, por ejemplo estando cercano o en el mismo epicentro la sacudida es mayor; o estando en la altura de un edificio en las plantas superiores, se percibe un movimiento de más agitación, incluso llegando a derribar el cuerpo al suelo. En este caso me estoy refiriendo a una situación «normal» y controlable dentro de un sismo, no de indisposición general, pavor o peligro inminente.

advertir que el viento artificial finge el remecer nocturno de la representación pactando así su imaginaria capacidad, pues, aquél fuerte aire, mantiene al paisaje agitado y suspendido en un *vuelo ilusorio*, en un aletear que parece un despegue fallido en su intento de salvación: ¿Cuánto resistirá este paisaje -y sus posibles seres y habitantes- siendo azotado bajo oscuridad por el permanente viento al que está sometido? ¿Cuánto resistirá a su condición trémula sistemática? En la novela distópica *El viento de ninguna parte* (1961) de J.G. Ballard, sus personajes se preguntan algo semejante. En contraste a aquél aire de origen mecánico del trabajo *Todos ya se han ido*, este viento no tiene un origen claro, su potencia y actuar son incógnitos. Comienza como un huracán común para luego gradualmente transformarse en un ciclón planetario que mantiene a los humanos tratando de adaptarse al viento y a las densas tormentas de arena y basura que le siguen. Un fenómeno de magnitud sin antecedentes que ha arrasado con polvo y rocas la superficie terrestre hasta desgastar sus capas, hasta hacer inhabitable el planeta. Todo apunta a que es un ciclón estable que va aumentando su velocidad, una condición que se mantendrá en el futuro y que obliga a la civilización a esconderse bajo tierra a esperar a que, así como los personajes de *Sacrificio*, la amenaza se desvanezca. Espera que, a modo de suspenso, deja asomar las interrogantes interiores y universales, aquellas que no sólo se preguntan acerca del desastre climático, sino del misterioso sentido de la ambición humana a la misma resistencia y protección.

Quizá Ballard pacta el destino de sus personajes a la incertidumbre planetaria para asomar que la percepción antropogénica ha estado latente desde tiempos remotos. Con esto supone que el estado de adversidad permanente -en este caso bajo subordinación de la furia del viento- logra disolver las estructuras civiles convencionales para, en la aceptada desolación y en la especulativa *culpa climática* humana, no retornar, sino dar paso un siguiente ciclo de la esfera y su ruptura que posibilita nuevos comienzos, otros futuros, impensados en un mundo presente cada vez más normado. Ese viento crónico que azota el planeta imaginado por Ballard podría asemejarse a la sensación de temblor insaciable, tan domesticada que provoca un estado de suspenso permanente en el cuerpo; sensación que convierte hasta «el

polvo que baila por encima de nosotros, a nuestro alrededor, el polvo en suspenso que de repente se hace visible en un rayo de luz, ese polvo que incluso respiramos», (Didi-Huberman, 2015: 60) en una amenaza.



Fotogramas gif *Spirited Away*

Las olas que sacuden sin cesar el cuerpo del espíritu «sin rostro» en la película animada *Spirited Away* (*El viaje de Chihiro*, 2010) recuerdan ese estado de suspenso y amenaza domesticada. La cinta creada por Hayao Miyazaki nos aventura en un pueblo de fantasía habitado por espíritus, dioses y seres mágicos por donde la pequeña Chihiro, tiene como misión rescatar a sus padres convertidos en cerdos. Durante su viaje hay una sombra fantasma que la acompaña y vigila implícitamente atento a sus aventuras, un ser «sin rostro» que, en un principio, se le aparece y desaparece súbitamente como el gato Cheshire a Alicia. Este espíritu -quien en ciertos momentos de codicia, muta representando la ambición de poder y perdiendo su inocua y pasiva actitud- durante una escena, es azotado por una secuencia de olas; estas ondas no son marinas, sino se producen por el paso de un tren que atraviesa un gran océano de agua dulce que rodea al pueblo y que nació luego del exceso de lluvia. Esta breve escena se transformó en un *gif* que circula en internet ²⁴ donde el espíritu es reiteradamente sacudido por las olas, suspendido en un mismo momento. Sin embargo, no parece ahogarse, el efecto del formato *gif* lo hace volver a enfrentarse

²⁴ *Gif* es un formato de imágenes animadas de pocos segundos que se repite en loop. Este gif también es parte del video *Liquidity. Inc* de Hito Steyerl.

imaginariamente a la misma ola que lo arrasa una y otra vez, como si estuviese «poseído» por la incesante convulsión, en ello su cuerpo espectral vuelve a recuperarse, se resiste, se mantiene tan amenazado como vivo. Esta suerte de suspensión podría compararse al estado involuntario de permanente temblor en las geografías sísmicas donde la sacudida aparece, desaparece y vuelve con los días a aparecer y desaparecer y así, como las denominadas «seguidillas» o los «enjambres telúricos» ya mencionados, como condicionante de permanente amenaza que cristaliza aquella naturaleza tectónica tan pasajera como eterna, tan espiritual como corporal. Aquella naturaleza que procede de ninguna parte y que huye de la misma forma como este espíritu «sin rostro» en su deambular inmaterial, pero que, sometido a la seguidilla de olas en la imagen, parece constantemente ser *despertado* por la convulsión y con ello, petrificarse en un ciclo de aparecer y desaparecer infinito; en su movimiento parece recordarnos que su apariencia, aunque espectral, está tan viva como la ola que lo mantiene en agitado suspenso y el mismo planeta que merodea.

Ahora bien, si pensamos la noción de temblor como un fenómeno natural *vivo* visible e invisible, que aparece y desaparece, podemos retomar aquí desde otra perspectiva, un asunto tratado en algunos párrafos anteriores de este capítulo: la convulsión sísmica como un *rayo* que «despierta» -o visto de otra forma irrumpe- el tiempo común con el que habitamos a relacionarnos. Hay un verso en la ópera chilena *La isla de los peces* de Guillermo Eisner y Carla Romero relativa al tsunami de 2010 que dice ²⁵:

Parece que hay algo que nos quiere mantener despiertos, muy despiertos.

Con esta línea lírica se logra advertir el temblor como un estado de vigilia, el habitar sobre una geografía sísmica como una marca que revela el mantenerse despierto, adiestrado a percibir el palpitar de la tierra, atento a cualquier crujir, a lo que genera movimiento, a los pequeños vaivenes de las cosas, a insignificantes percepciones del

²⁵ Volvemos con más detalle a esta ópera en el capítulo siguiente.

espacio, de lo que está alrededor, a fijarse en detalles que cambian, que se tambalean, que crujen ¿será el viento? ¿Está temblando?



Cuadros vídeo *Modelo tsunami terremoto 8.4 MW, Illapel, Chile*

Los fotogramas del vídeo *Modelo tsunami terremoto 8.4 MW, Illapel, Chile* nos permiten pensar en ese *despertar*. Son cuadros de una animación en vídeo realizada por el geofísico Francisco del Campo ²⁶ que refleja el tsunami producido por el terremoto de Illapel, al norte de Chile el año 2015. Estas imágenes de código numérico modelan la duración completa del tsunami, 6 horas aproximadas y enseñan la amplificación real en el punto de altura máximo de la inundación medida desde el nivel del mar; son representaciones empleadas como recurso investigativo que define semejanzas entre sismos para futuras predicciones y para la alerta temprana de maremotos a la población. Este momento sísmico retratado, como objeto fundacional, es decir como imagen que interpreta numéricamente la fuente del *despertar* de la tierra y del *despertar* de la percepción en los sujetos, nos conduce a pensar: ¿Cómo se hace *legible* la sensación de algo que surge de los abismos planetarios, algo que nunca observamos, que huye de la dimensión palpable humana, que sólo entenderemos desde un conocimiento abstracto, impredecible, estimado? ¿Cómo aquello tan escurridizo genera en nuestro micro-espacio una crispación material/emocional tan tremenda? ¿Será posible en un futuro la *legibilidad misma* de un seísmo, no sus secuelas catastróficas, no sus interpretaciones tecnológicas, no sus representaciones subjetivas? ¿O permanecerá siempre en esa zona de *invisibilidad* del saber universal especulativo y no-lineal, impredecible e insondable en toda su magnitud?

²⁶ Parte de los investigadores del Centro Sismológico Nacional de la Universidad de Chile. Animación realizada mediante receptores de posicionamiento satelital (GNSS) de amplia escala temporal y espacial que miden los desplazamientos del terreno por segundo con una precisión que fluctúa entre milímetros y centímetros (2015).

Se podría atisbar aquí la noción de *legibilidad* anunciada por Walter Benjamin, es decir la historia como «imagen dialéctica» de la memoria caracterizada en imágenes que sobrevienen de improviso, que pueden ser objeto de una interpretación infinita, fragmentaria, independiente de su temporalidad. Este atisbo nos conduce a pensar el temblor, por un lado, como un momento donde el sujeto es invadido inesperadamente por la fuerza de un destello que irrumpe y traspasa su estado anestesiado o somnoliento: «la imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito» (Benjamin, 1996: 77). Por otro lado, la imagen dialéctica que en su legibilidad permite interpretaciones que no se agotan jamás, que no buscan desenlaces, que atraviesan épocas, que parece *volver a despertarse cada vez*, noción similar a aquél tiempo adormecido que se despierta inquebrantablemente con el destello del temblor, tiempo que se mantiene en suspenso supeditado a la «espera» de un otro remecer, y que, sugerido aquí como imagen dialéctica, reconocería una condición biológica mas voluble, abierta, que admite nuevos significados y trayectos. Probablemente la animación *Modelo tsunami terremoto 8.4 Mw, Illapel, Chile* que interpreta el palpito y el trayecto del fenómeno sobre el mar, permite pensar que el vínculo *sujeto/naturaleza* que define al momento sísmico, ha brotado siempre desde la representación visual, o desde los intentos de una imagen, que busca una legibilidad -científica, doméstica, gráfica- ante un fenómeno de características planetarias que sobrepasa la veracidad y el entendimiento del mismo acontecimiento que la funda. Que trasciende la intuición y la visualidad humana. Y que, por tanto, como imagen dialéctica surcará en las infinitas explicaciones, sin finales ni respuestas concretas, pareciendo despertarse cada vez, una vez más, aparecer y desaparecer bruscamente, como el mismo temblor en su figurada descarga energética ²⁷.

²⁷ ¿Y acaso el sismo no sería un buen paradigma para sospechar de la *legitimidad* del conocimiento científico? ¿Cómo imaginar estas supuestas enormes placas tectónicas -ilustradas, subjetivas- que habitan bajo nosotros como origen del temblor en superficie? ¿Un estremecer -subterráneo y misterioso- que acaso sólo se sospecha y dimensiona según los daños que en sociedad ocasionan?

1.3 Cuadernos de sueños y *La Frontera*

Pensar la subjetividad y la percepción personal que tiene cada sujeto de un seísmo, una sensación inerme no calculada ni ilustrada por máquinas, nos permite conectar el estado de temblor hacia significados que se cristalizan en las zonas inmateriales e interiores de la experiencia y por donde se construyen imágenes mentales, psíquicas, intangibles, imágenes que no alcanzarán nuestros ojos, que carecen de superficie, medio y filtro. Probablemente es en ese lugar del cuerpo, en lo recordado, en la memoria, en lo soñado, cuando las imágenes huyen de todo parámetro de reproducción y se vuelven una estela sin forma precisa, de señales y brillos ambiguos que reflejan aquellas sensaciones y sensibilidades interiores, tan personales e íntimas como irreproducibles al habla, al lenguaje escrito o visual. ¿Cómo se narra aquella experiencia sísmica interior que no encuentra medio ni vía para exteriorizarse? ¿Cómo se narra nuestro mundo íntimo sacudido, afectado por el medio circundante, con imágenes mentales que deambulan erráticamente, aparecen y desaparecen como un temblor, que se esconden y se encienden súbitamente; que permanecen dentro como un roble que puede llegar a vivir mil seiscientos años en el mismo bosque?

En estos procesos de observación del interior inconsciente y de las vivencias que se traducen en imágenes mentales, los sueños con olas aparecen como improntas recurrentes en las personas que han sufrido experiencias de diferentes grados, con terremotos y maremotos. Soñar con olas inmedibles aparece como señal de temor en los sujetos que han sido testigos presenciales de momentos sísmicos o estados persistentes de temblores, pues éstos se revelan desde un *shock* físico que durante el tiempo se despliega como *recuerdo persistente* en la memoria emotiva. Un fuerte y abrupto impacto que con su actuar ha generado un estado de conmoción que ha calado tan hondo en la historia de las percepciones de la vida del afectado -y en su cuerpo como lugar de recepción- que abre una brecha imborrable dibujada, como ya señalamos, con forma de *traumatismo*, que se re-estimula cada vez, llevándose consigo donde sea. Desde el pensamiento de Benjamin, el estado de *shock* se advierte

como «la ruptura de la protección contra los estímulos», estado que, en este contexto de imágenes sísmicas mentales, desprende que tanto lo abrupto y pasajero así como la constancia del estímulo, será lo que permanezca en el cuerpo del sujeto de forma sedentaria, formateado como *shock*. Podemos redireccionar esta idea a lo que Benjamin propone relativo al análisis de *trauma* de Freud:

La investigación de Freud partía de un sueño típico en las neurosis traumáticas. Tal sueño reproduce la catástrofe por la que el sujeto ha sido golpeado. Según Freud, los sueños de este tipo procuran «realizar a *posteriori* el control del estímulo desarrollando la angustia cuya omisión ha sido la causa de la neurosis traumática». (...) La recepción de los *shocks* es facilitada por un refuerzo en el control de los estímulos, para lo cuál pueden ser llamados, en caso de necesidad, tanto el sueño como el recuerdo. (...) La función peculiar de defensa respecto a los *shocks* pueden definirse, en definitiva, como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia. Tal sería el resultado último y mayor de la reflexión. Esta convertiría al acontecimiento en una «experiencia vivida» (Benjamin, 1961: 95-96).

Probablemente los sujetos que han experimentado estados sísmicos y desastres naturales, es decir sucesos entendidos como *shocks* en la historia singular y compartida, han procesado ese material bruto en un puesto temporal preciso de la conciencia de tal forma que, entendidos como «experiencia vivida», pueden transformarse en elementos simbólicos que entran en asociación, logrando ser comunicados, soñados, recordados, verbalizados mediante imágenes que nunca serán visibles. Esto puede tomar relación al entender la condición misma del fenómeno como manifestación recurrente, inminente, por aceptar la fragilidad como experiencia. En esta situación, será la impronta de los sueños la que especialmente actúe como un imaginario mental que cristaliza la «experiencia vivida» como una realidad asumida, pero que también está en proceso, en desarrollo permanente. El psiquiatra Edmundo Covarrubias, en el ya referido artículo «Tiembla la cuna» nos cuenta que lleva escuchando sueños con agua por muchos años, señala que los sueños con olas es la marca mas común en pacientes afectados por temblores, sismos y maremotos, olas en sus más diversos tipos: unas enormes, gigantescas, otras muy

perfectas y no necesariamente peligrosas, u otras de alto riesgo que se vienen *encima* de ellos ²⁸.

Covarrubias señala que, al menos en el caso de Chile, de momento no se registran estudios de sueños comparativos entre individuos que habiten en las costas, en la cordillera o en los valles, sin embargo expone que cualquiera de estas imágenes interiores toman forma en «líneas múltiples», pues muchas de ellas van asociadas a experiencias genéticas o que se traen consigo en un eje de tiempo prolongado incluso a nivel familiar. Todo esto contextualizado en una realidad que habita expuesta, de alguna u otra manera, a los embistes del océano: en los sueños el mar es instintivamente visualizado como lugar de vastedad en contraste a la visión de uno mismo como ser débil y empequeñecido ante su potente e insospechado actuar. El lugar de salida que encuentran aquellos sueños y pesadillas marítimas, especialmente en la infancia, es a través del dibujo, es ahí cuando aquella imagen psíquica se vuelve cuerpo, se deja ver. Aquí es relevante entender que mediante aquellos dibujos de sueños se puede entender el fenómeno sísmico como un rasgo de *eficacia traumática* que conmueve sin distinción ni diferencia en lo singular y lo universal ²⁹, una representación de lo latente e involuntario que reflejado en el dibujo, logra canalizar la imagen mental de lo que asumido como experiencia consciente, adquiere la necesidad de transformarse a imagen visible o incluso a colecciones de imágenes visibles. Covarrubias explica que los niños de diversas escuelas, edades y lugares que vivieron el terremoto y tsunami del año 2010 en la zona centro-sur de Chile, conservaban un *cuaderno de sueños* donde narraban e ilustraban sus sensaciones e imaginarios en torno a los temblores y el mismo desastre durante un tiempo prolongado: imágenes que los aproximaban a una realidad imposible de metabolizar sin la subjetividad del sueño y su representación.

²⁸ Personalmente las olas gigantescas son parte de mis sueños recurrentes, a modo de pesadilla o de sensación de lo que se viene *encima*. En ellos el cuerpo paralizado no puede reaccionar, la imagen onírica se enfrenta a la ola desde la visión que contempla y la percepción corporal fija de la mirada, pero no desde el ahogo o el sumergirse bajo las aguas.

²⁹ Aunque, en contextos de crisis colectiva, afecta principalmente a grupos más vulnerables y vulnerados psico-socialmente.

Quizá una gran colección de estos cuadernos de dibujos nos permita entrar en la veraz historia telúrica de Chile.

La película *La Frontera* (1991) de Ricardo Larraín nos aproxima de igual manera a aquellas diversas capas de la representación, visibles e invisibles, imágenes tangibles y psíquicas con las cuáles, en el caso de Chile, pareciéramos llegar siempre al mismo matiz identitario: vivir y morir de cara a un mar de histórica y futura convulsión, sobre un suelo tan calmo como feroz, *frente* a olas tan infinitas como asesinas ³⁰. Situación que si bien parece ser un tropiezo geográfico ancestral, en el tiempo presente, con aquellos sueños trágicos dibujados en los cuadernos de los infantes, da cuenta de un conflicto que permanece despierto/tembloroso junto al planeta y a la condición social y emocional de sus habitantes.



Fotogramas de *La Frontera*

Ese particular suelo y mar chileno define la felicidad y la catarsis de los personajes de *La Frontera*. Su historia transcurre en un pueblo costero del extremo sur de Chile, zona denominada La Frontera, lugar recóndito entre islas, límite histórico entre mapuches y colonos, y devastado por el gran tsunami de 1960. Allí es relegado políticamente durante la dictadura su personaje principal, el profesor de matemáticas

³⁰ Lo que permite imaginar la condición geográfica chilena *enfrentada* -de *frente* y haciendo *frente*- a dos *frentes* permanentes: las placas tectónicas y el mar. Dos *frentes* que recuerdan otras dos fuerzas antagónicas que provienen de la mitología mapuche; la historia narra la existencia de dos serpientes CaiCai y TenTen, la primera vive en el océano y es dueña de los mares, lagos y ríos, la segunda, reside en el interior de un cerro y tiene el poder de elevarse cuando las aguas suben (Lanza, 2012: 222); se cree que cuando CaiCai despertó de su sueño observó que los humanos se comportaban de forma desagradecida de todo lo que les entregaba el mar, enfurecida, con su cola comenzó a golpear y batir las aguas marinas provocando una gran inundación que anegó la tierra. Los humanos huyeron despavoridos para salvarse, labor en que TenTen ayudó exigiendo a montañas y cerros que aumentaran sus alturas para contrarrestar el poder de CaiCai (*En busca de la tierra sin mal*: 176-178). Terremotos y maremotos serían la manifestación de cada una y de la impetuosa pugna que existe entre ellas. Se dice que la lucha entre ambas serpientes se mantuvo hasta que se cansaron y la geografía chilena quedó como resultado.

Ramiro Orellana quien sometido a un severo control de autoridad y acusado públicamente de «terrorista», se integra lentamente al pueblo con sus propios miedos y apegos. El escenario natural al que asistimos es uno de los motores de la trama, sus imágenes dan cuenta de la permanente sensación de naturaleza remota y solitaria, donde el clima hostil, la constante lluvia, el frío extremo no parece ser substancial, sino el comportamiento incierto y sobrecogedor de la naturaleza telúrica y de ese mar reaccionario que «no promete futuro esplendor»³¹. Un paisaje que si bien presenta algunas precarias señales de asomarse al mundo, existe diariamente sumergido entre las ruinas del maremoto y un aislamiento salvaje, una asumida realidad que parece detenerlo en el tiempo, pactar su belleza y conducir a sus habitantes a vivir ceñidos a dos seres superiores: el mar y dios. Con ellos forjan sus diálogos, junto a un tercer sumo integrante, el final de la dictadura militar, que controla casi de manera metafórica sus actos y pensamientos, lo cuál acentúa la miseria y la desolación arrojada por el maremoto. Todo esto parece conducir a sus habitantes a construir sus vidas y convivencias de manera provisional, frente a un estado de temblor permanente, como si la latencia del desastre los sentenciara a un ambiente que no permitiera comprender la aparición de otro destino:

La imagen del rincón es presentada como (des)composición, disección y observación del territorio entendido como reducto, en contradicción con los espacios vacíos –las vastedades territoriales ajenas al dominio humano y estatal-, transformándose en signo de la presencia de individuos, de sus costumbres y su cultura, existente, pero aislada, detenida en el tiempo y reducida a formas estáticas de convivencia (García, 2014: 217).

Como el recuerdo del tsunami de 1960 es un espectro que ronda en sus imágenes interiores y en las ruinas por donde habitan, uno de los personajes centrales, un buzo pescador amigo del profesor, fabrica su propia hipótesis en torno al porqué del fenómeno marítimo, la cuál desde una mirada versada y la precariedad educativa propia de la vastedad territorial, aparece en la película como una prístina imagen onírica relatada casi como aparición, que no lejana al dato científico medible, nos

³¹ El himno de Chile dice: «Y ese mar que tranquilo te baña, te promete futuro esplendor».

acerca al pensamiento distópico, de fin de mundo, de la extinción humana planetaria; y si, como plantea Thacker «la extinción sólo puede ser pensada, y sólo puede decirse que existe como *aniquilación especulativa*» (2015: 135), su narración se instalaría como una ávida interrogante alegórica acerca del enigmático sentido de la vida, de la expectación incansable de lo que ocurrirá y de cómo en ese devenir, hay otros mundos posibles, ocultos, sumergidos, ilegibles. El buzo expone lo siguiente:

¿Usted sabía que aquí tuvimos un maremoto? Cuando fue el maremoto yo era un niño, pero me acuerdo perfectamente, primero el mar entró pal' pueblo despacito, después vinieron los temblores y una niebla que no dejó ver nada, después en la noche una ola gigante que dejó todo el pueblo bajo el agua, y lo más importante, el agua salió toda de golpe, como si le hubiera sacado el tapón una ballena, y arrasó con todo lo que pilló por delante.

Luego el buzo relata su teoría:

¿Y pa' donde se fue toda esa cantidad de agua? Como dice el padre Patricio: «De la nada, nada sale». Tiene que haber un hueco ¿No le parece? Ósea dos mares conectados por un hueco ¿Me entiende? Yo se lo voy a explicar bien: si el fondo del mar fuera un puro fondo como un lavatorio tapado ¿De donde saldría toda esa cantidad agua para hacer el maremoto? Con la lluvia no alcanza. Perdóneme caballero, pero eso yo ya me lo estudié, hubo una vez un terremoto en el Japón y otro al mismo tiempo aquí, yo sé donde está el Japón, yo me fijé en el mapa. Si fuera la marea estaríamos hablando de la misma cantidad de agua, ósea que si allá subió, aquí tendría que haber bajado. ¿Pero qué hacer si allá subió y aquí también? Ya no sería la misma cantidad de agua. Convénzase caballero, no hay otra salida, debajo del fondo del mar, hay otro mar y tiene que haber un hueco que comunica los dos mares, como el fondo del mar es puro calor, el agua de abajo se calienta, y cundo se calienta mucho sube por el hueco al mar de arriba y hace el maremoto. Cuando el agua de arriba se enfría, baja para abajo por el mismo hueco: y ese hueco tiene que estar aquí, en este pueblo, pero vaya a decírselo usted a esta gente, el único que me ayudaba a buscarlo era mi compadre, el que se murió.

Esta búsqueda que realiza a modo de *especulación* personal anuncia la metáfora de la presunta *aniquilación* planetaria sísmica que esconde un indicio, aquél carácter destructivo de la naturaleza presenta un origen potencial a descubrir en ese pueblo. El fantasma del tsunami del sesenta y la presente sombra temblorosa que acecha otro venidero, sólo alimentan en el buzo la fe para buscar en lo submarino, ese hueco que no es otra cosa que un manojó de preguntas y respuestas que amparen aquél pasado anclado en la tragedia. Tan sólo la búsqueda de un porqué, es lo que mantiene al buzo ilusionado, leyendo revistas científicas que intenta traducir, atento a las señales entre naturaleza y humano, como encontrar tesoros sumergidos de otras épocas u objetos llevados por el anterior maremoto, como aquél monumento que encuentra, un antiguo centro de la plaza que representaba los «padres de la patria» llevados por el desastre y hundidos en el fondo del mar.

Pero ese estado de inminencia se acaba, el presagio de desastre natural llega y el estado tembloroso se vuelve crítico. Ya lo había anticipado la Machi mapuche que huía a las montañas y a los bosques lejanos de la costa: los pájaros vuelan erráticamente, escapan a las alturas, la luna parece eclipsarse.



Extractos de *La Frontera*

El tsunami entra en la costa en plena oscuridad nocturna, su ingreso es el indicio del colapso de un estado tan íntimo como geográfico. La película se instala en el interior de la casa donde habitan Maite y su padre, refugiados vascos de la guerra civil española; la cámara permanece allí, muy dentro y temblorosa, grabando el estremecimiento cuerpo a cuerpo entre la masa marina y los personajes. El agua destruye el hogar mientras ellos permanecen dentro, casi inmovilizados, aceptan el

colapso como parte de su suerte. Probablemente, al ser una película de los años noventa esta escena sugiere un *relieve verosímil* que permite revelar cómo el agua al invadir la espacialidad íntima del hogar, destruye la materialidad física del lugar y con ello inunda sus emociones. La causa exterior que provoca un desarme interior, el pasado que vuelve a activarse y se transforma en la tragedia esperada, *la* mar que «pasa sobre ellos» como en los años treinta lo habrían hecho los fascistas en Madrid, como señala el padre de Maite. Todo esto, se revela, cuando las olas mojan y se llevan consigo, un sinfín de fotografías, libros, archivos, periódicos que Maite y su padre han estado secando por años y que no terminan de secarse nunca debido a la «maldita humedad». En la escena vemos que no hay intento de disecar la vida que valga la pena, los sismos no se disipan, el mar siempre regresa y con él los cuerpos se vuelven a humedecer.

Capítulo 2

PAISAJES DEL DESASTRE

*Era una manada de olas negras que hinchaba
el mar como un rodillo amenazante que hacía
desaparecer todo lo que encontraba a su paso.*

F. Coloane

*después que el mar se retira, cumplida su faena,
dejando a la oscuridad y la muerte*

J. Teillier

2.1 La noción de *paisaje* y su emancipación



Imágenes de prensa post-maremotos de Chile y Japón

Comenzaremos preguntándonos con estas dos imágenes posteriores a los tsunamis chileno (2010) y japonés (2011): ¿De qué manera aquella potencia feroz de un tsunami, aquél paisaje que queda descolocado, *fuera de sí*, se incorpora en nuestros imaginarios domesticados a vistas naturales calmas y horizontes contemplativos? ¿Acaso se accidenta con aquella *brutalidad* nuestra *idealización* del entorno natural o nuestra afirmación de que cualquier vista de naturaleza, es un paisaje? ¿Aquella fractura sucede realmente en el paisaje o más bien acontece en nuestras mentes como dislocación de los imaginarios acostumbrados, codificados a una «idea de paisaje» sosegado, disfrutable, contemplativo y lejano? ¿Sigue siendo «paisaje» un ambiente que ha reaccionado y ha agredido nuestra configuración de lo que debiera desenvolverse como «paisaje»? ¿Es acaso el desastre un «paisaje»?

Como plantea Marta Dahó: «aunque para muchos artistas actuales se trate de una visión ya superada, incluso anacrónica, el concepto clásico de paisaje, entendido como dispositivo de comprensión e interpelación de un lugar, sigue estando muy presente y sus parámetros se filtran imperceptiblemente en nuestra interpretación del territorio» (2016: 133), por lo mismo creo que para seguir reflexionando en torno a

la relación «desastre y paisaje» y para pensar dichas preguntas y las venideras, merece la pena sugerir primeramente qué entendemos por «paisaje» ³².

Hacia 1913 George Simmel plantea la noción de paisaje como un «acto conformador del mirar» vinculado al marco, a la delimitación de la visión humana, a una naturaleza que es reconstruida por la mirada del sujeto, que la limita en un cuerpo autónomo. Simmel esboza el ejercicio de la mirada sobre el entorno a través de un recuadro, de un gesto consciente fragmentario, señalando que la base material o los distintos elementos serán *naturaleza*, pero, representados como *paisaje*:

La naturaleza, que en su esencia y sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre, que la divide y aísla en unidades distintas, en individualidades llamadas «paisaje» (Simmel, 2013: 9).

Pensamos hoy en esta noción de paisaje «nacida en el pensamiento de una élite letrada» (Berque, 2015: 22) del siglo pasado y observamos, cien años después, nuevas cuestiones a desprender. En primer lugar que su vínculo con el entorno -el mundo terrestre o la llamada «naturaleza» ³³- despliega una agravada objetualización del paisaje, es decir, es sólo la mirada humana la capaz de codificar y construir su visión ante el medio circundante volviendo su percepción óptica en un producto del cuál parece apropiarse ³⁴. En segundo término, el paisaje parece dejar fuera el vínculo *real* con lo que nos rodea, con lo que está *allí afuera*, es decir, el paisaje se inventa cuando la visión humana somete a sus deseos particulares la satisfacción de un estado interior melancólico, espiritual o placentero que no considera su suceder sino sólo su contemplar. Agustín Berque lo concibe así:

¿Por qué «nacimiento» en lugar de, por ejemplo, *invención* del paisaje? Porque no me gusta ese vocabulario constructivista que induce a pensar que el paisaje sería

³² Advierto que especialmente durante este capítulo se devendrán palabras que en ciertos contextos se discuten como término y en otros se usan como puente entre ideas: «paisaje», «naturaleza», «entorno», «hábitat», «medio ambiente», «medio circundante», «mundo natural».

³³ Entendiendo aquí «naturaleza» en su significado formal: todo lo que crea el universo que no ha sido intervenido por lo humano.

³⁴ Situación que luego prolifera con la masificación de la fotografía y su reproductibilidad técnica, cuando *la mirada se vuelve un objeto no sólo reproducible sino multi-reproducible*, cuestiones, a saber, trabajadas por Benjamin.

pura creación de la mirada humana. El paisaje no está en la mirada sobre los objetos, está en *la realidad de las cosas*, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno (Berque, 2009: 59).

El paisaje entendido como objeto balsámico de los laberintos interiores y las cavilaciones humanas modernas, aparece, en su presunta idealización, como algo normalmente apacible, deleitable, contexto que deja de lado tanto su trabajo social y vida laboral como su bestialidad, mutación y subjetividad propia, no encarnada desde lo humano, sino en su propia realidad liberada del escrutinio del sujeto. Berque alude a que no todas las culturas tienen la misma noción de paisaje natural, su tendencia a la melancolía reside en el hecho que la cultura moderna, de pronto se vio sumergida en un ritmo urbano que la distanciaba del mundo natural y que enaltecía el paisaje como recuerdo nostálgico: una *idea de naturaleza* que se concibe en la ciudad. Aquella falsa idealización se produce a partir de «unos ciudadanos de clase alta que, ignorando lo que significa trabajar la tierra, idealizan la vida del campo, donde los alimentos se producirían sin esfuerzo, solos, de forma natural» (Dahó, 2016: 135), es decir «una mínima fracción de la sociedad, la de la élite cultivada, concentrada en la ciudad pero formada por grandes terratenientes» (Berque, 2015: 41) que hacía trabajar a los demás sus propias tierras, pudiendo con ello dirigir una mirada desinteresada en la representación de sus campos, como señala Berque:

Desde luego, no estaban ciegos; aunque no hicieran el trabajo, ¡seguro que lo veían!, diríamos nosotros; pero eso sería olvidar que la visión humana no es sólo una cuestión de óptica; es también en gran medida cuestión de construcción social (2015: 39).

La subjetividad parece ser clave para entender estos contrastes, pues el vínculo siempre se articula desde la variación y relatividad del sujeto: depende donde uno se instale para medir cuán lejos es la distancia o para determinar cuál es el centro y la periferia; ahora, contextualizado nuestra actual condición urbana, lo que puede parecer un paisaje de *vistas marinas preciosas* para aquellos ciudadanos de urbes con cielos contaminados y estrellas eclipsadas, contrariamente para quien trabaja en la pesca, similar al campesino, es su condición laboral, no es aquella *idea de naturaleza*

ni lo que está *allí afuera*. Un atardecer frente al mar puede ser un paisajepreciado de contacto visual con lo natural a modo de vacaciones por ejemplo, o, opuestamente, un contexto que es parte de la dinámica social y cotidiana del sujeto vinculada al trabajo duro, su diferencia radica como reseña Pilar García «en el dominio reflexivo ejercido por la mirada que somete lo observado a los parámetros de las imágenes e imperativos categóricos de la conciencia, de tal manera que la conversión de la naturaleza en paisaje corresponde a la apropiación subjetiva de dicha naturaleza» (2014: 220).

Dejar de entender el paisaje natural como objeto y advertirlo en el vínculo con el ecosistema, permite pensar en su devenir emancipado, en su metafísica de «cuerpo sensible» que permanece en constante transformación y movimiento por su propia mecánica y voluntad. Martínez de Pisón plantea lo siguiente:

El paisaje no es, claro está, un escenario muerto, sino que transcurre, es un asunto. Es activo como conjunto en el tiempo y en el espacio y está compuesto por constituyentes no inertes, sino también activos. Quiero decir que no sólo muda, cambia, que no sólo está afectado por dinámicas, sino que el paisaje *es* dinámico (2006: 139).

Repensar la condición dinámica propia del paisaje natural ³⁵ -desde sus múltiples estados: sus formaciones geológicas, hidrográficas, marítimas, vegetales, animales- y el ineludible vínculo con el mundo humano, sería relevante aquí para entender la potencia «original» de fluctuación permanente de nuestro entorno y, por tanto, pensar el desastre sísmico, no sólo como consecuencia propia del movimiento tectónico planetario, sino como acción que no se presenta unilateral, sino donde se integran y convergen diversos factores también derivados del proceder y funcionar humano:

³⁵ Esta inminente condición evolutiva del paisaje, podemos observarla «aceptada» en por ejemplo, el *Convenio del Paisaje Europeo* (2000) mediante el reiterado uso de términos que admiten su rasgo mutante, tales como: *acción, interacción, mantener, transformación, restaurar, degradación*. Convenio Europeo del Paisaje, Consejo de Europa, Florencia, Italia.

Los paisajes reflejan una determinada forma de organizar y experimentar el territorio y se construyen socialmente en el marco de unas complejas y cambiantes relaciones de género, de clase, de etnia, de poder, en definitiva (Nogué, 2008: 181).

O como señalara Milani:

El paisaje es una gran experiencia de la emoción, de la visión y de la contemplación, pero asimismo del trabajo humano sobre el territorio y el ambiente. Es un resultado cultural, no intelectual, porque la naturaleza, de la que constituye una revelación en el ámbito de las formas, es vivida, sentida, modificada por el hombre en el transcurso de la historia. En este proceso convergen un universo de percepciones, imágenes y emociones que constituyen también *el gran relato humano* (2006: 55)³⁶.

Ahora bien, si volvemos a entender el paisaje como un resultado cultural como señalara Milani y Nogué, como una construcción social donde se reúnen elementos naturales y urbanos que conforman un *país*, comunidades e individuos, características de orden geográfico, económico y político (fronteras, estados, leyes, mapas...), podemos pensar que los sismos como manifestaciones espontáneas que son, han ocurrido, ocurren y ocurrirán en todos aquellos espacios naturales que las sociedades y culturas han llegado a administrar y controlar como sus *territorios* y *paisajes*. El desastre ocurre en un paisaje que ha sido habitado o construido por sociedades y culturas: probablemente un terremoto en una zona del desierto deshabitada no desencadena un desastre, tampoco una tormenta en pleno océano sin una embarcación que la cruce. De ahí que el *desastre natural* no sea *natural*, pues se podría entender que lo desastroso sería el efecto que el fenómeno natural libera en la cultura civil, el *desastre* no es *natural* en sí mismo, sería *natural* porque ocurre con el movimiento de la naturaleza, sin embargo podemos entender también que sería la consecuencia que la acción de la tierra desata en zonas donde el universo humano ha intervenido, emplazado asentamientos y fabricado hábitats en un contexto que

³⁶ Las comillas son mías.

originalmente era pura vegetación, estaba deshabitado o habitado con deferencia a su actuar; sería, por tanto, ahí donde ocurre el *desastre*:

Cuando sobreviene el desastre, no viene. El desastre es su propia inminencia, pero, ya que el futuro, tal como lo concebimos en el orden del tiempo vivido, pertenece al desastre -éste siempre lo tiene sustraído o disuadido- no hay porvenir para el desastre, como no hay tiempo ni espacio en los que se cumpla (Blanchot, 1990: 10).

El paisaje entonces, desde aquella mirada condescendiente -que objetualiza el entorno, que *humaniza* la naturaleza- ³⁷ parece dejar de ser «paisaje» cuando se vuelve desastre, cuando la mirada óptica del sujeto se despista y ante él deja de contemplar y se enfrenta a un paraje descolocado, a un escenario catastrófico que le da pavor, que desprende el horror y el *fracaso* absoluto de sí mismo y de otros en sociedad. Como si el propio planeta se despistara de su «trabajo de ser paisaje» ante la mirada humana y se liberara de su carga objetual impuesta, reaccionando emancipadamente.

³⁷ *Humaniza* en el sentido que lo vuelve para él.

2.2 Paisaje sísmico y tiempo propio + *un amanecer que intimida*

Los académicos dicen que se tiene que recuperar naturalmente

Piden no apurar los arreglos en la costa del tsunami

Carlos Gaymer y Manuel Berríos piden paciencia, porque los balnearios pueden tardar meses o años en recuperarse.

JULIO MATUS

Científicos de la Universidad Católica del Norte advirtieron que se puede cometer un error al reparar los alcantarales de La Serena y Coquimbo.

Científicos aseguran que no es llegar y rellenar con arena.

dice Carlos Gaymer, profesor del doctorado en historia y geografía, diciendo de

mavera, vamos a llegar al verano y la playa deberá presentar un perfil dife-

También solicitan no remover el pasto que está creciendo y tener cuidado con



Prensa (LUN) post-maremoto Chile 2015

En dichos pensamientos anteriores la pregunta que late gira en torno a intentar detectar el momento -de la organización de las sociedades, de la historia económica, de la estructura del poder, del relato ecológico- en que los individuos, situados en sus *territorios*, fueron perdiendo «la relación directa, inmediata, física con los elementos sensibles del mundo terrestre» (Bessé, 2006: 161). ¿Podríamos determinar en qué momento el mundo humano parece perder el asombro ante el comportamiento mutante del lugar que se habita, ante la potencia de sus fenómenos originales -ante el «mundo-en-sí» señalado por Thacker, ante su vida propia autoregulada como propone Lovelock- ante el actuar de lo no humano, y dejara de importarle *territorializarse* o *territorializar* a los otros, en lugares que espontáneamente padecen de fragilidad geológica?

Habría una especie de «tiempo propio» del paisaje natural, de la morfología y fisiología de lo orgánico que ha sido olvidado. Reducido. Un tiempo lento que como anuncia la imagen de prensa «Piden no apurar los arreglos de la costa del tsunami (...) porque los balnearios pueden tardar meses o años en recuperarse» parece no funcionar con los tiempos instaurados en las sociedades contemporáneas y el ritmo

capitalista. Desde ahí surge la pregunta ya sabida, si acaso ese sometimiento comienza en la época de la producción en serie, en la industrialización, con el *fordismo*, o incluso antes con las colonizaciones y sus violentos mecanismos «civilizatorios» que arrasaron con una naturaleza que consideraron únicamente como recurso lucrativo a extirpar (cuestión que sigue sucediendo...); no obstante, pensaremos aquí en torno al paisaje mismo y su tiempo propio no desde la incidencia y actividad humana, y en ello nos encontramos con los escritos de mediados de los años cincuenta narrados por Fernand Braudel en el prólogo de su libro *El Mediterráneo y el mundo Mediterráneo en la época de Felipe II*, que piensan acerca de los procesos del paisaje natural y sus lentos flujos:

(...) una historia casi inmóvil, la historia del hombre en sus relaciones con el medio que lo rodea; historia lenta en fluir y en transformarse, hecha no pocas veces de insistentes reiteraciones y de ciclos incesantemente reiniciados (Braudel, 1953: 17).

Braudel en su interés por descifrar las aguas del paisaje mediterráneo, intenta advertir en 1953 «la lentitud» y «larga duración» de los procesos naturales del paisaje, algo similar a lo que plantea actualmente Thacker cuando se refiere a «el tiempo largo del mundo», tiempo que se ve afectado, advierte, por las variaciones tectónicas que nos recuerdan «la falta de solidez de cualquier fundamento» (2015: 159). Pensar en los transcurso inherentes del entorno y sus ritmos de transformaciones nos aproxima a los métodos que desde las ciencias, usan geógrafos, geólogos e historiadores de desastres naturales, quienes van reconstruyendo una especie de rompecabezas histórico-social mediante un estudio sistemático que intenta descubrir las continuidades y discontinuidades estructurales ocurridas a lo largo de la historia -en un determinado grupo o sociedad- en torno al concepto que Braudel acuña como «larga duración»³⁸. Estos métodos permiten comprender el estado actual y

³⁸ Braudel en 1948 elabora el ensayo crítico «Chili, cette folie géographique» que contrasta el libro *Chile o una loca geografía* de B. Subercaseux; en este ensayo el historiador proclama su visión con respecto al particular carácter físico del territorio y paisaje chileno, Braudel plantea su preocupación en torno a la permanente readaptación que sufre su gente propensa a vivir en una tierra indómita, de naturaleza adversa y reaccionaria. En torno a demografía y catástrofe véase «Renacer después de la tragedia: una mirada breve entre demografía y catástrofe en Chile» de E. Aliste y E. Moreno (2011).

determinar elementos detonadores en la memoria de paisajes constantemente afectados por fenómenos de origen natural con el fin de indagar en la capas de la historia e identificar rasgos significativos que puedan volver a presentarse en futuros venideros. Virginia García en *Historia y desastres en América Latina* lo plantea así:

La *evidencia histórica* muestra que efectivamente los desastres, enmarcados en un espacio y un tiempo específicos, constituyen detonadores, o más precisamente reveladores, de situaciones críticas preexistentes, pues justamente en esos momentos surge toda una documentación tanto oficial como privada, que permite no sólo describir el evento y sus efectos, sino también conocer y detectar las condiciones preexistentes en esa sociedad y en ese momento. Al presentarse un desastre originado por un sismo, una erupción volcánica (...), los diversos actores sociales manifiestan más que en otros momentos sus condiciones de vida cotidianas, sus relaciones cercanas y lejanas al referir pérdidas y sufrimientos, o bien nuevas opciones y beneficios. Alianzas, controles, grupos de poder, riquezas y miserias se manifiestan a través de la documentación existente. De esta manera, el desastre constituye una especie de hilo conductor a lo largo del cual es posible ir tejiendo diversas historias que, de una u otra manera, se relacionan con él (García, 1996: 8).

Podemos advertir entonces, que el paisaje que ha padecido un desastre sísmico, en su mismo estado de desaparición, parece *recordar*, contiene memoria, se adapta y readapta a sí mismo, se entiende no como un paisaje aislado temporalmente, sino como un *todo* activo, dinámico. Si el paisaje natural contiene en sí mismo una memoria acumulada, siendo «un mosaico de sistemas y ecosistemas» donde «las situaciones que experimenta quedan codificadas»³⁹ se podría pensar por tanto, el paisaje sísmico como lugares *reiniciados*, que ya han sobrevivido a otras experiencias fenomenológicas en tiempos pasados, al oleaje súbito, a la fractura terráquea, una suerte de destino que pareciera habitar *debajo* y cada cierto tiempo reactivarse y *abrazar los grandes períodos del tiempo* como señalara Braudel:

³⁹ Matices desarrollados en la ponencia *El jardín de los inmortales* de Luis Balaguer en el seminario «Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales» (2012).

Un mundo peligroso, diríamos nosotros, pero cuyos sortilegios y cuyos maleficios hubiéramos conjurado de antemano, al fijar aquellas grandes corrientes subterráneas y a menudo silenciosas, cuyo sentido sólo se nos revela cuando abrazamos con la mirada grandes períodos de tiempo. Los acontecimientos resonante no son, con frecuencia, más que instantes fugaces, en los que se manifiestan estos grandes destinos y que sólo pueden explicarse gracias a ellos (1953: 18-19).

Sin embargo, cabe recordar que no toda sociedad civil parece haber perdido en algún período la relación física con los elementos sensibles del mundo terrestre, sólo que aquellos pueblos y comunidades que la han mantenido como creencia de vida ancestral, han sido y siguen siendo sistemáticamente, erradicados, abolidos, conquistados, violentados, desaparecidos. Por ejemplo, la cosmovisión indígena mapuche presenta una perspectiva de vida que se adapta al propio tiempo y suceder del paisaje, una visión que dialoga «con» el entorno (entendido como Madre Tierra y *Ñuke Mapu* en mapudungun), un desarrollo «con» la naturaleza no «contra» la naturaleza como puntualiza el poeta Elicura Chihuailaf (1999). Una perspectiva que entiende el medio circundante como un elemento central en el vínculo a la vida, del cuál se depende, al cuál *prestar atención* en sus tiempos propios y procesos lentos, con el cuál se está en igualdad:

No somos conservacionistas medioambientales (...), no conservamos la naturaleza, nosotros vivimos *con* la naturaleza, somos parte de ella, entonces podemos *usar* del bosque, pero no abusar, podemos *usar* la tierra, pero no abusar de ella porque sino estamos atentando contra nosotros mismos, nosotros formamos parte de ella ⁴⁰.

Desprendemos que, como proponen Phillippe Descola y Gísli Pálsson, la naturaleza no es una serie de libros, y su percepción no está necesariamente informada por textos culturales intermedios. Más bien, persona y medio ambiente forman parte de

⁴⁰ Extracto del vídeo *Capítulo X: Mapuches I. La fuerza de la tierra*. Estas mismas interpretaciones dan lugar a leer las señales del actuar de la naturaleza -el movimiento del viento, el crecer de la cosecha, el olor de la tierra, los eclipses- como indicios de venideros fenómenos y desastres, como formas de pronóstico, conocimientos empíricos que se contrastan al conocimiento científico.

un sistema irreductible donde la persona es parte del medio ambiente y, viceversa, el medio ambiente es parte de la persona (Descola y Pálsson, 2001: 30).

Por otro lado, recordaremos que en 1946 André Lhote en el *Tratado del paisaje* señala que la práctica pictórica entre los siglos XIX y XX no sólo aspiraba a retratar una sucesión de elementos naturales del entorno -árboles, montañas, océanos...- con el puro fin de una experiencia estética, sino con el propósito de lograr manifestar la *atmósfera de la naturaleza* en una representación que produjera una «pequeña sensación» ante el espectador. Es decir, el paisaje lograba ser un mediador entre medio ambiente y sujeto pues aquella inmensidad que significaba aquél cuerpo mayor denominado *naturaleza* podía fragmentarse, reunirse en un mismo punto y reflejar el estado de emocionalidad del sujeto, representando aquél ánimo interior tan indescriptible como conmovedor: el paisaje operaba en el «lugar de los afectos (o *reserva* de los mismos)» (Puente Lozano, 2012: 4). En *El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos*, Puente Lozano plantea la afinidad y sintonía entre paisaje y la «estructura de sensibilidad» del sujeto:

El paisaje se revela aquí como iluminación, como momento máximo de comprensión y aprehensión del mundo, el instante en que tenemos acceso, mirada ebria, al sentido. El azulamiento de la tarde en el paisaje proyecta con su luz particular un significado íntimo en nuestras vidas. Este resonar espiritual del individuo en la materialidad misma de lo que le rodea, implica una concepción del ser humano como algo permeable y traspasado por esa misma materialidad. Evoca, por tanto, una idea de la existencia como apertura y «cuidado» (por decirlo con el Heidegger que piensa que la existencia se despliega en los estados de ánimo en tanto que disposición del ser o «afección») (ibíd).

Podemos enunciar ciertas apariencias del paisaje, ciertos escenarios naturales poetizados y enaltecidos, ciertas vistas de paisajes *idílicas* que en su contemplación nos dejan cristalizar aquella «pequeña sensación» descrita por Lhote y que nos permiten «comprender el mundo» al *sentirnos* perceptivamente afectados a través de él. En ello probablemente las imágenes de rasgos marítimos, playa y vegetación, las perspectivas bucólicas al horizonte costero, sean algunas escenas que nos evoquen

aquella iluminación que plantea Puente Lozano: el sol al amanecer, el sol al atardecer, la vegetación entre la arena, el día que comienza y se acaba entre el cielo y el mar. Podemos vernos sumergidos en diversas capas que comienzan a ser parte de aquél *todo* paisajístico que nos invade, ya no sería sólo una percepción global del día madrugando, sino también ciertas unidades específicas que arman el todo: el destello eneguedor que la luminosidad del astro arroja, la forma de las nubes, la explosión de la ola o el cielo que varía en temperaturas cálidas y frías provocando tonalidades saturadas y fugaces a la vez.



Amanecer y entrada de olas tsunami 2010 Chile. Fotogramas

Hablamos entonces, de un mundo entendido ya no desde una dimensión social o ideológica sino desde lo fenomenológico e incluso poético, desde lo invisible, lo intangible y lo efímero. Un mundo que habita por ejemplo en la mirada privilegiada hacia el mar, el mar que representa, como anuncia Rosalind Krauss: un aislamiento perfecto, lo óptico y sus límites, la separación de lo social, su efecto de repliegue sobre sí, su apertura a una plenitud visual que es en cierto modo elevada y pura, una uniformidad ilimitada que se pierde en la nada, en el no-espacio de la privación visual (Krauss, 1997: 14).

Ahora, ¿qué pasa cuando aquél paisaje deja de ser ese lugar de vistas a contemplar y se vuelve un escenario amenazante? ¿Qué pasa cuando aquellos rasgos del paisaje costero reaccionan a un ritmo y una velocidad desconocida, con vehemencia, descontrol, inseguridad, perplejidad desde la mirada humana? ¿Qué pasa cuando los caminos por donde paseas cotidianamente siendo parte del entorno se vuelven las vías de evacuación por donde debes huir? ¿Cuándo los árboles del bosque costero se vuelven tu objeto de salvación, el único refugio donde aferrarte con fuerza mientras pasa por debajo el oleaje sísmico?

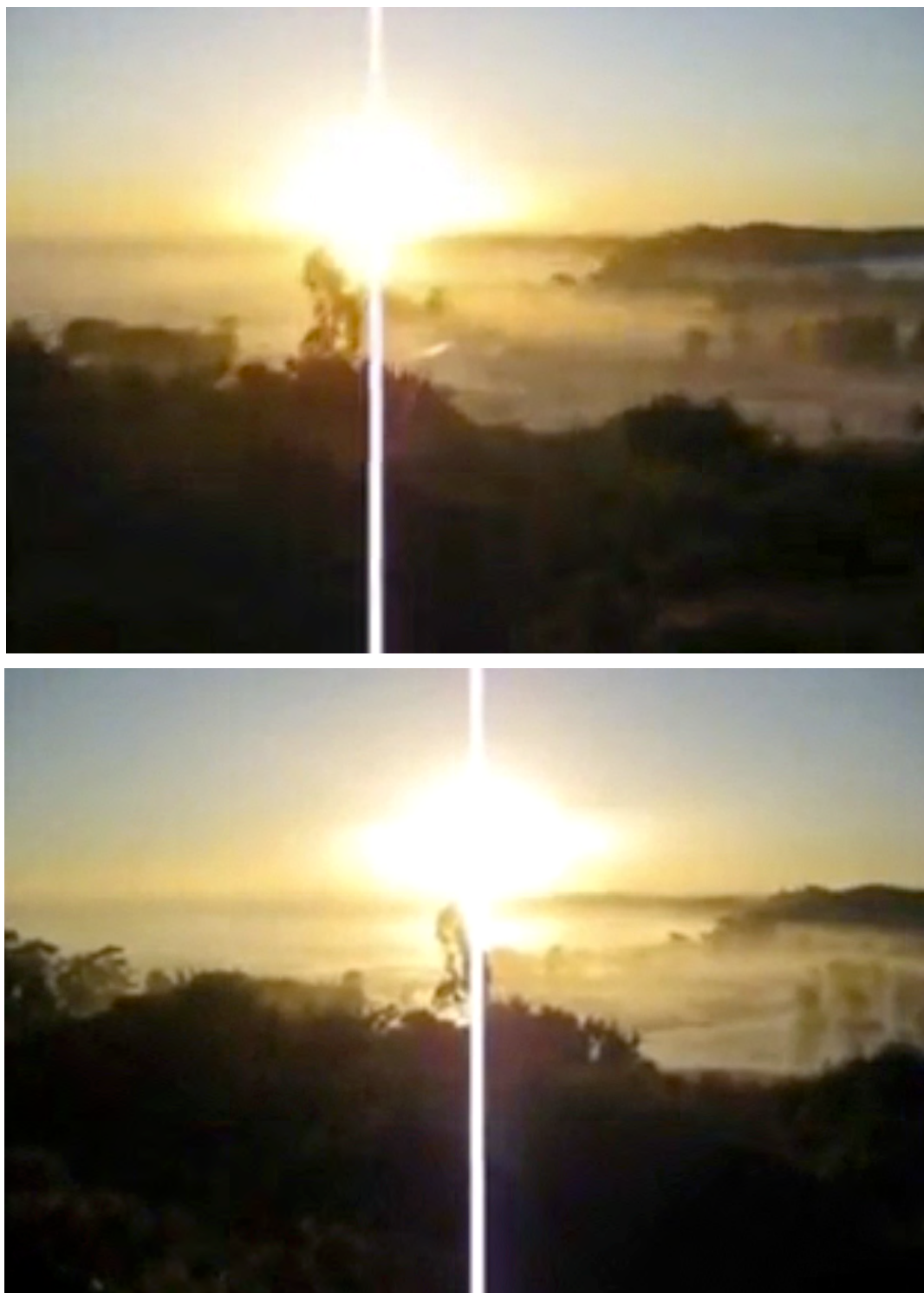
Las imágenes que observamos del «Amanecer y entrada de olas tsunami 2010 Chile» desprenden estas interrogantes, son dos fotogramas del vídeo *Tsunami en Chile, en vivo. 2010. Registro completo* encontrado en Youtube, una recopilación de distintos vídeos registrados por personas que se encontraban el 27 de febrero en el terremoto y posterior tsunami que tuvo como epicentro el interior del mar. La mayoría son filmaciones hechas con dispositivos móviles. En la descripción de la plataforma audiovisual donde encontramos el vídeo se describe lo siguiente:

Un Mega Terremoto de 8.8° Richter en Chile, el 27 de febrero de 2010, con epicentro entre las costas de Curanipe (Maule) y Cobquecura (BioBío) genera devastadores Tsunamis con olas de hasta 30 metros que arrasan pueblos, caletas, islas, ciudades y la vida de miles de habitantes. Es considerado el 5° terremoto más intenso registrado por la humanidad, originando consecutivos tsunamis que provocaron la muerte de 156 personas y 25 desaparecidos según estimaciones oficiales. Un testimonio visual basado en la recopilación de filmaciones en vivo

durante la tragedia. Este registro es un homenaje a la memoria, valentía, supervivencia, coraje y solidaridad de mis compatriotas. Horarios llegada de las olas. A las 3.48 hs. el Centro de Alertas de Tsunamis del Pacífico (PTWC) alerta sobre Tsunami / 03.52: primera ola en Talcahuano / 03.54: ola en Constitución, Chanco, Pelluhue y Curanipe / 04.08: ola en Lolleo / 04.30 Isla Juan Fernández. Altura de las olas. El 'Tren de Olas' llegó a los 30 metros de altura en la costa de Tirúa (VIII Región del BioBío) y a los 20 mts en el pueblo luego del terremoto y posterior tsunami del 27-02-2010, según las mediciones desarrolladas por un grupo de científicos liderados por Marco Cisternas, académico de la Escuela de Ciencias del Mar de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. La misión de reconocimiento junto a UNESCO se efectuó en 15 localidades entre Tumbes y Tirúa, entre el 9 y el 19 de marzo de 2010.

Los dos fotogramas revelan las olas del tsunami entrando por las costas de los pueblos Llico y Laraquete, como se indicaba en el capítulo anterior el terremoto habría ocurrido a las 3.34 AM, por tanto la entrada de las aguas sobre las playas comienza a acontecer posteriormente, tiempo durante el cuál va transcurriendo el comienzo del día, el amanecer, momento de aquél «esplendor paisajístico» que en la dicotomía, desencadena una escena de extrema incertidumbre, fragilidad, miedo colectivo.

Nos detendremos específicamente en una escena del vídeo que a modo de secuencia, parece anunciar dichos matices, es la registrada en el pueblo Llico de Vichuquén a las 7.57 AM y que observamos en estos dos siguientes cuadros:



Amanecer 27 de febrero 2010 en Llico, Chile.

En estas imágenes parece que el destello solar fulgurara en su máximo esplendor de madrugada encegüeciéndonos con su despertar, situándonos en una posición privilegiada de visión sobre los cerros; el amanecer se observa como un paisaje radiante, «mirada ebria» (Puente Lozano), sin embargo trae consigo su condición de ser un paisaje tétrico y sospechoso, tan incierto que parece ser un instante *extinto*, como si estuviera congelado, desclasificado del tiempo y el espacio; un instante de amanecer donde nada muy cierto parece ocurrir de momento, sólo el ruido y la agitación de las aguas a lo lejos, allí abajo, pero donde el desastre se augura, está latente mientras el «tren de olas» se observa avanzar sin sosiego desde mar adentro, un oleaje que amenaza, que va entrando a una velocidad sísmica destinada a inundar el borde continental y todo lo que encuentre a su paso, todo, mientras el sol ajeno y cándido nos encandila en su alborada. El paisaje parece ser un *otro*, adquiere un sentido de alteridad y se personifica como un suceso inabordable que atormenta desbordándose con su propio tiempo y naturalidad, violento y siniestro en el contexto de la mirada humana. El paisaje deja de ser «paisaje de fondo», *subjetivo*, *melancólico* como objeto contemplable, deja de ser ese escenario *idílico* de vacaciones o de hábitat doméstico, de repliegue hipnotizante y superficie de navíos, y se transforma en un amanecer que intimida, reaccionario, en asunto colectivo, comenzando a actuar su papel.

La noción de *sublime* trabajada como categoría estética y especialmente meditada en el siglo XVIII por Burke y Kant, podría aproximarse a este nudo entre sujeto y un paisaje *grandioso* de actuar desmedido, de una paradójica turbulencia y *belleza* abrumadora, que sitúa al individuo en un lugar nimio y contemplativo. Si bien merecería pensar que aquella categoría de *sublimidad* logra presentar matices similares con este amanecer tsunámico al concebirse un enfrentamiento entre la *insignificancia* del sujeto y la fastuosidad de la naturaleza, planteamos también que, aquí, en el desastre sísmico, la cuestión es muy distinta y toma una distancia -tan temporal como epistémica- con lo *sublime*. Este contexto paisajístico tectónico, tomando prestadas las palabras de Stengers «tiene poco que ver con el mundo en que el ciudadano antiguo se afirmaba a sí mismo, en todas partes, como estando en casa»

(2014: 19) ⁴¹, pues, en estos días y observando estas representaciones que anuncian el desastre, pareciera que el conflicto humano con el paisaje es otro, ya no responde a aquella mirada *elevada* de mundo interior y trascendental, de cavilación personal sobre lo exterior donde el entorno aparecía como amenaza moral, psicológica, racional, ética en los tormentos interiores del sujeto enfrentado a su fragmento circundante. Una mirada tan unitaria que se ha vuelto incompatible con la perspectiva de hoy, por tanto no refleja nuestra actual preocupación *entre* lo humano y no humano. Esta otra mirada actual se sitúa en una incertidumbre distinta, está más bien atenta a salirse de sí misma para acercarse a una propuesta de *cosmos* no individual, sino activo, mutante, relacional, de formas contingentes, que sacude y se quiebra ante nuestros ojos y junto a nuestros cuerpos. Un paisaje/mundo que geográficamente ya no está ocurriendo sólo desde el centro como parecía creer el ciudadano antiguo y la moral kantiana, sino en las periferias que el mismo centro ha decidido explotar y dejar fuera. Un paisaje *espectacular* y *contemplativo*, pero que *se nos viene encima*, con su fuerza no humana arrolladora, afectando devenires comunes, múltiples, no subjetivos, al que debemos prestar atención por nuestra misma sobrevivencia: un entorno por conocer e integrar con su propio tiempo, sus propias declaraciones y desvanecimientos emancipados al sentir y a la sola sugestión humana

⁴².

⁴¹ Cita que deriva del texto «La propuesta cosmopolítica» donde Stengers relata que si bien ya venía trabajando su pensamiento cosmopolítico durante un tiempo, a mediados de los años noventa, se enteró que el término «cosmopolitismo» había sido profusamente abordado por Kant. Ante ello Stengers investiga los aspectos kantianos, para luego dar cuenta que aquél «cosmos» advertido por Kant que afirmaba un progreso general del género humano con el pensamiento antiguo, poco y nada tenía que ver con su visión cosmopolítica más allá del uso -o coincidencia- de los términos. Stengers señala: «esta propuesta no tiene estrictamente ningún sentido, pero se propone acompañar a aquellos y aquellas que ya han efectuado el “movimiento político” asociado a la ecología política, y que por lo tanto han aprendido a reírse no de las teorías, ciertamente, sino de la autoridad que se les asocia» (2014: 18-19).

⁴² Vuelvo sobre esto en el final del siguiente punto.

2.3 Testimonios: el paisaje como vía de salvación

La ópera *La isla de los peces* es una composición musical de Guillermo Eisner con libreto y dirección de Carla Romero. Fue estrenada en el año 2015 en Santiago de Chile, en ella se plantea entender aquella noche y madrugada del tsunami chileno de 2010 como una tragedia tan natural como política, donde las personas se enfrentan a la fragilidad e indefensión física no sólo por la arrasadora potencia del fenómeno, sino también, debido a la negligencia e inoperancia por parte de las autoridades competentes del estado chileno en los procesos de alerta y evacuación masiva. Mediante un conjunto musical, un elenco de bailarines de danza contemporánea, un coro de cámara y la proyección de imágenes, el montaje escenifica los sucesos ocurridos durante aquél amanecer en isla Orrego situada en la desembocadura del río Maule frente a la ciudad de Constitución. La historia narra que durante la noche anterior habían llegado diversos turistas y visitantes al balneario pues se celebraba la Noche Veneciana, espectáculo tradicional del lugar con que se despide el verano y las vacaciones; por lo tanto, la isla estaba especialmente esa noche atiborrada de personas que celebraban y disfrutaban de la fiesta popular, visitantes y lugareños que, finalmente, terminaron siendo testigos, relatores, víctimas y sobrevivientes del tren de olas. La ópera transcurre en 12 actos que pactan una cronología que mediante una pluralidad de voces testimoniales y movimientos corporales, va reescribiendo desde la metáfora, una crónica que muta de la felicidad a la tragedia. Veamos algunos textos (cantados):

Escena VII Acto «Quiebre»:

Placas tectónicas dinámicas, rítmicas. La ola se abre como una boca gigante hambrienta mandíbula trabada de perro frente a nosotros, la construcción más poderosa.

No sabemos cuántos éramos, no veíamos con claridad, el sonido comienza, antes los ojos los puedes cerrar y así dejar de ver, pero el sonido se queda, se queda. Cuánto tiempo pasó entre que unos se agarraron a los árboles, otros nadaron por

el río agarrados del chaleco, otros cantaron con los niños para sacar el miedo cantaban está linda la mar, está linda, no había una gota de belleza en esas aguas, y así todo en ondas, en energías, en agua a borbotones, todo se vuelve de vida y de muerte, un viaje al centro de la tierra, al lugar negro, al movimiento oscuro, volver a las cavernas, la tierra contracturada, necesita respirar.

Y nosotros, epicentro, aire agua cuerpo, *somos simples pelusas, ni siquiera polvo*, así pasó, fuimos testigos del fin del mundo, de nuestro mundo y del inicio de otro que no sabemos como será, ese mundo que construye vida y que la mata que la inventa y que la olvida.

Escena VIII Acto «Minuto Cero»:

Ocho horas después de que las olas destructivas llegaran a las costas chilenas los marinos del SHOA constataron que en Chile había ocurrido un tsunami, ocho horas después, no escucharon advertencias (...) un tsunami es un tren de olas, de tres, cuatro o mas ondas, con distinta fuerza e intervalos que pueden durar desde minuto hasta horas, fue entre Valparaíso y Puerto Saavedra entre las 3:49 y las 06:40 am

Escena XI Acto «La Madre y su hijo»:

En tus aguas frías desperté para siempre, abracé a los árboles con toda la fuerza que me dejó el mundo, para no dejarte arrastrar ¿fui yo la que te dejó ir? hijo ¿dónde estás? y ahora me abrazo a un árbol para tatuar en la madera mis brazos.

Escena XII Acto «Pasar la pena»:

Somos el resto, somos resaca de ola (...) eso somos, gatos mojados, bosque incendiado, paisaje herido.

Observamos cómo la condición del paisaje y sus posibles unidades se vuelven instrumentos de salvación, vemos en sus versos que la experiencia con el entorno deja de ser festiva volviéndose un medio amenazante, pero que del mismo modo, actúa como lugar de salvación. La fiesta, las vacaciones, el fin del verano, la celebración como artificio se desvanecen, el agua se infiltra en todas las posibles metáforas

vegetales y festivas. La cartografía ya no es una rúbrica, es un cuerpo veraz que se está diluyendo y por donde intentas huir. Los elementos del paisaje se vuelven vehículos de sobrevivencia, de salvataje, boyas improvisadas y transitorias. «Lo físico se torna psíquico. De lo que se trata ahora es de crear un extrarradio vital. No se trata ya del lugar, sino de hacerse un sitio» como advierte Fernández Polanco en *La periferia como no-paisaje*. De aferrarse de manera bruta y primogénita a un tronco, a un trozo de madera de una casa recién disgregada, a un resto de bote, subir a los cerros, a los árboles mas estables de los bosques costeros, a una edificación bien sujeta en altura, cogerse y sostenerse a un techo en flote o a una rama firme. A algo de ese paisaje ahora feroz y contracturado que permita situarte indemne.

El instructivo «Sobreviviendo a un tsunami: lecciones de Chile, Hawai y Japón» aparece como un material que intenta advertir a la población las unidades del paisaje como métodos de refugio. Publicado en Marzo de 2001⁴³ la edición se describe como «acciones que salvaron vidas y acciones que ocasionaron muertes, relatadas por testigos oculares del tsunami generado por el mayor terremoto que se haya registrado, el terremoto chileno de magnitud 9.5 del 22 de mayo de 1960». El folleto contiene diversas historias basadas en relatos orales recogidas a partir de entrevistas a personas que vivieron aquél evento sísmico en Valdivia y que por su potencia recorrió totalmente el océano pacífico, entre ellos se encuentran testigos que subsistieron enfrentándose al seísmo y luego a las olas que barrieron primeramente la costa chilena, así como otros que presenciaron el oleaje horas posteriores en las costas de Hawai y Japón. Las historias se centran en intentar advertir a la población que vive cercana a bordes litorales acerca de la fragilidad

⁴³ Realizado por el Departamento del Interior y el Servicio Geológico de Estados Unidos, dentro del Programa Nacional de Mitigación de Impacto de Tsunami y preparado en cooperación con la Universidad Austral de Chile, Universidad de Tokio, Universidad de Washington, Servicio Geológico del Japón y el Museo del Tsunami Pacífico. Si bien es un instructivo aprobado el año 2001, es decir antes que ocurrieran los maremotos de Chile el 2010 y en Japón el 2011, aún (esto lo escribo el año 2016) no se ha registrado un terremoto de mayor intensidad que el de 1960 en Valdivia, Chile. Decir también que existe otro instructivo denominado «Cómo sobrevivir a un maremoto, 11 lecciones del tsunami ocurrido en el sur de Chile el 22 de Mayo de 1960» publicado por el Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile (SHOA) que repite la misma información del folleto anterior.

sísmica marina ante los posibles peligros que se despliegan cuando acontecen estos fenómenos, para ello autodefinen lo siguiente:

Las historias ofrecen una mezcla de lecciones de supervivencia a un tsunami. En algunos casos se presentan las acciones que confiablemente salvaron vidas: poner atención a los avisos de la naturaleza, abandonar los bienes, dirigirse rápidamente a un sector alto y permanecer allí hasta que el tsunami realmente haya terminado. Otras historias describen cómo se encontró refugio al subir a construcciones y árboles o flotar sobre desechos, tácticas que tuvieron diferentes resultados y que pueden ser recomendadas sólo como actos desesperados.

Estas narrativas, así como los textos de la ópera *La isla de los peces*, son relatos que advierten imágenes generadas desde el recuerdo y desde la experimentación personal del acontecimiento en un contexto humano colectivo que se enfrenta a un entorno natural que se desbordaba, por tanto los elementos que se desencadenan son parte de un paisaje costero que, ante la tragedia y adversidad, desprende indicios de sobrevivencia mediante elementos que como venimos analizando, se vuelven mecanismos de defensa y refugio como árboles, troncos o techos de casa flotantes. Entendemos que son relatos de pérdida, precariedad y resistencia, veamos algunos:

Ramón Ramírez, quien para 1960 contaba con 15 años de edad, sobrevivió al subir por entre las ramas de un ciprés ubicado en un llano al oeste de Maullín. Mientras el Sr. Ramírez estaba a salvo sobre el árbol, las aguas del tsunami se arremolinaban en torno a éste. El agua subió casi 5 metros sobre el nivel del mar y llegaron a cubrir un par de metros de la base del ciprés (...)

Nelly Gallardo sobrevivió al tsunami que siguió al terremoto chileno de 1960 aferrándose a un tronco. El terremoto la sorprendió mientras recolectaba almejas en la costa, a unos 7 kilómetros al oeste de Maullín. Poco después del sismo, caminó unos 90 metros lejos de la playa, hacia una casa que se encontraba a un kilómetro del sector alto más cercano. Lo siguiente que recuerda la Sra. Gallardo es estar flotando sobre un tronco, al que se mantuvo aferrada hasta la mañana siguiente. (...)

En las cercanías de Quenuir, en la desembocadura del Río Maullín, Estalino Hernández subió a un árbol arrayán para escapar de las olas. Mientras trepaba el árbol, las aguas del

tsunami llegaron hasta su cintura. No lejos de allí, el nivel de las turbulentas aguas subió casi 10 metros sobre el nivel del mar (...)

Más tarde, ese domingo, el sismo principal de magnitud 9.5 del terremoto chileno de 1960 estremeció a la región. Después del movimiento telúrico, muchos habitantes de Queule decidieron dirigirse a las colinas cercanas. Basándose en sus historias no es posible saber porqué decidieron hacer esto ya que sus únicos avisos de alarma fueron los minutos de sacudida, o quizás, los cambios en el nivel del Río Queule o en el cercano Océano Pacífico. Tener en cuenta los avisos de la naturaleza, moviéndose a tierras altas, probablemente salvó cientos de vidas en Queule (...)

El instructivo también recoge ciertas lecciones derivadas de los testimonios anteriores para instruir a las personas a cómo reaccionar en situaciones tsunámicas, todo esto tiene como finalidad, que ciertas actuaciones no se repitan con el tiempo en la eventualidad de fenómenos venideros. En estas lecciones observamos cuán fundamental se anuncia «tener en cuenta los avisos de la naturaleza», asuntos que de cierta manera, reflexionábamos anteriormente cuando conectamos la cosmovisión mapuche con el pensamiento de Braudel. Nos detendremos a observar algunas de estas lecciones:

«Diríjase a un sitio alto y permanezca allí»

Vaya hacia una colina o al menos aléjese de la costa

«Abandone sus pertenencias»

Salve su vida, no sus posesiones.

«Suba a un árbol»

Como último recurso, si se encontrara atrapado en un sector bajo, suba a un árbol resistente.

«Suba a un piso superior o al techo de una edificación»

Sólo si se encontrara atrapado o incapacitado de dirigirse a un sector alto, suba a un nivel superior o al techo de una edificación firme.

Retornamos aquí a la película *Mauchos* (2011) de S. Moreno y R. Larraín la cuál está filmada meses después del terremoto y maremoto del año 2010 en el sur de Chile. En ella observamos un recorrido por las zonas devastadas en la cuenca del Maule que va contraponiendo diversas conversaciones con la gente *mauchina* (del Maule) quienes cuentan su experiencia y formas de salvación en torno al momento sísmico. En ellas podemos entrever ciertas escenas en los bosques sureños donde personas que sobrevivieron el maremoto relatan su experiencia de pérdida y salvación por el mismo paisaje costero donde lograron resistir subidos y abrazados a los árboles mientras pasaba el movimiento.



Fotograma película *Mauchos*

Los testimonios narran la desesperación que se siente para poder trepar por los troncos, lograr llegar arriba y mantenerse aferrado viendo pasar el agua por debajo sin cesar: «fue un tren de olas que pasó para allá y después volvió». Las tomas de la película parecen imitar la percepción de trepar por los macizos, en una secuencia la cámara se instala en medio del bosque, se percibe su solemne altura, es un escenario de apariencia tan bucólica que cuesta comprender la alteridad y el horror de lo ocurrido. Recuerdo, a partir de estas imágenes, dos contextos totalmente opuestos relativos al vínculo árbol/sujeto que dan cuenta no sólo de la fragilidad del cuerpo humano «somos simples pelusas ni siquiera polvo» como dice la ópera, sino de la

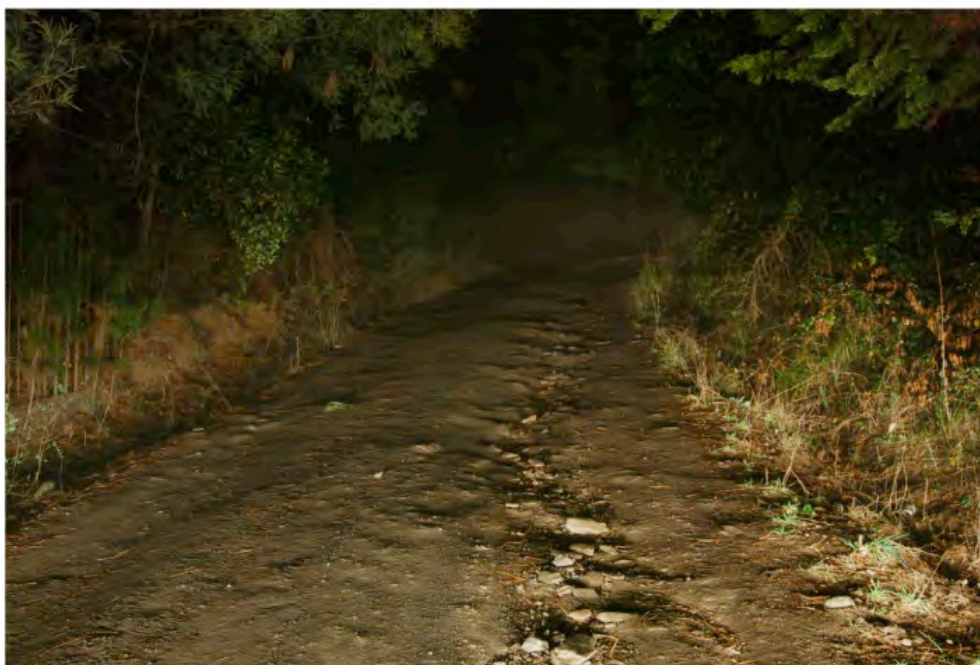
subjetividad de la relación con el paisaje que cada sociedad o sujeto encarna. El primero se cristalizaba en pensar en la doctrina *arboterapia* que postula «abrazar un árbol para sentirte mejor», un gesto que a modo terapéutico, se ha popularizado como tratamiento para la cura y prevención de enfermedades a través de elementos naturales, supone que aquél abrazo reduce dolores y mejora la salud del cuerpo y la mente. Había visto imágenes en algunos herbolarios o centros de yoga donde gente aparecía con una gran sonrisa abrazando muy gustosos a silenciosos y robustos árboles: me pregunté cómo este gesto podría ser el mismo que relataban los sobrevivientes pero desde una disposición de vida tan diametralmente opuesta: ¿Cómo pensar la frase de la ópera «*me abrazo a un árbol para tatuar en la madera mis brazos*» en este contexto de *arboterapia*?

Extractos *Mauchos*

El segundo, fue recordar el setentero libro de John Fowles *El Árbol* (2016), quien a partir de sus propias usanzas trata las conexiones humanas con el mundo natural, sus manipulaciones y libertades; en un fragmento se refiere al sentimiento de divinidad que provocan en él los bosques como liberadores de sus instintos: ¿Cómo pensar el bosque como un *dios universal* en la condición forzosa de tener que depender de los árboles y sus alturas para poder permanecer vivo?:

Tal vez el que hallara cierto sentimiento religioso en mi inmensa devoción por los bosques se deba a que nunca tuve una verdadera religión que seguir (y sigo sin tenerla). Sus misteriosas atmósferas, sus silencios, sus pasillos (sobre todo en los hayedos)... Hasta los bosques más pequeños guardan sus secretos y sus lugares recónditos, sus recintos sin señalizar, y todos los edificios sagrados, desde la catedral más grandiosa hasta la capilla más pequeña, y todas las religiones hunden sus raíces en el aura natural de esos escenarios boscosos. En ellos, nos hallamos

entre otros seres más longevos, más grandes e infinitos, más alejados de nosotros que la forma de vida no humana más extraña que pudiéramos imaginar: ciegos, inmóviles, sin habla (o capaces de usar tan solo las *confuses paroles* de Baudelaire), vigilantes... En general, podemos decir que adquieren la única forma física que podría tener un dios universal (Fowles, 2016: 67-68).



Los caminos de Fernando Melo

Refugiarse en los cerros, subir a un árbol, alejarse de la costa, sujetarse a la vegetación, escapar por entre los senderos hacia las colinas o subir a un objeto flotante. Paradójicamente, parecen ser instrucciones de un juego de aventura o de un programa infantil entre parajes frondosos, el contraste es que aquí, probablemente, el acto de *escondarse*, acción principal en por ejemplo, jugar «a la escondida» o «al escondite», se vuelve un acto de supervivencia natural donde el *personaje* que acecha, es representado por un océano desbordado y arrollador desde la mirada del sujeto, un paisaje que le era familiar y ahora es un suceso extraño que le intimida. Si bien el momento de experimentar el fenómeno sísmico genera en los sujetos aquél estado de artificialidad de percibir el momento como un instante que redundaba en su imposibilidad o en su falta de realidad: «esto no puede estar pasando», es el momento también de vulnerabilidad extrema, donde el paisaje desde su misma

naturaleza frágil que se desarma, también puede dirigir a las personas a las vías de salvación necesarias, a los espacios que señalan formas de libertad y calma. La serie fotográfica *Los caminos* de Fernando Melo trata de esto, registra los senderos por donde las personas subieron a las colinas aquella madrugada del terremoto y tsunami de 2010 en la región del Biobío en los pueblos de Dichato, Penco, Coliumo y la ciudad de Talcahuano.



Los caminos de Fernando Melo

La imagen que observamos vertical corresponde al sendero del sector sur de la playa de Dichato, la imagen horizontal es de Coliumo. El fotógrafo realizó la primera imagen semanas después, con luz de luna similar a las condiciones nocturnas de aquél día; según relata Melo, algunas de las personas que por allí arrancaron, aún se encuentran habitando en la colina mas alta a la que llega este camino. En el contexto de la exposición *De-hechos* del colectivo Concepción Fotográfica del cuál Melo era parte, el artista en el catálogo menciona que «los caminos no sólo conectan o conducen a algún lado, también se recorren sin sentido, como una de las formas de libertad. Ir a lo profundo del bosque o detenerse antes de saber que es lo que hay al otro lado...» frase que sugiere que aquella idea de libertad que se encuentra en la naturaleza o el mismo bosque, durante la llegada de las olas tsunámicas, permanece pero con su sentido trastocado, pues si bien los sujetos esta vez no están realizando un paseo de disfrute que les permitiría sentirse deleitando lo natural, están igualmente huyendo por los caminos que ahora transformados en las rutas de auxilio, permiten llegar a la salvación y, por tanto, como señala Melo en el mismo texto, nuevamente «volver la mirada a la amplitud».

Convendría revisar aquí, un fragmento del libro *El instante eterno* de Michel Maffesolli donde recurre a los términos «juego del mundo, o el mundo como juego» para exponer situaciones lúdicas que se presentan en la vida; Maffesolli plantea que en ellas los sujetos se ven supeditados a un momento determinado por lo *trágico* ya que, en el instante efímero del placer lúdico, se cuestionan la finitud y lo que pronto se termina. En ello se cuestionan acerca de la vida y por consecuencia de la muerte que ronda cercana, instante que finalmente permite aceptarnos en nuestra condición transitoria y advertir en uno mismo -como integrante del «mundo como juego»- la condición de estar vivo, *querer vivir, querer permanecer vivo*:

La vida como juego es una especie de aceptación de un mundo tal cual es. Es decir, también de un mundo marcado por el sello de lo efímero. Lo propio del destino, no lo olvidemos, consiste en integrar, y en vivir, la idea de la muerte cercana, de la falta de conclusión y de la precariedad de cada uno y de cada cosa. Pero puede haber en tal aceptación algo lúdico. Una buena parte de la novela *Elegía de Duino*

de Rainer Maria Rilke se basa en la celebración del aquí-abajo, pero, al mismo tiempo, en el carácter limitado de la existencia humana. Carácter que tiende a la unión indisociable de la vida y de la muerte. Celebración que confirma la aceptación dichosa de lo que es. Aceptación que da sentido al destino humano. No el sentido lejano, el de la finalidad, sino el que, con intensidad, se agota en el acto mismo de vivir (Maffesolli, 2001: 80).

Aceptar nuestra condición transitoria, *querer vivir* o *querer permanecer vivo*, aquella capacidad instintiva de protección del cuerpo, se volverían emociones vitales al huir por los caminos como única opción de salvación y libertad alejándose de las aguas sísmicas. Imagen que también recuerda el éxodo nocturno durante el maremoto final en la citada película *La Frontera* (1991) de Ricardo Larraín cuando los pobladores huyen por los caminos entre los bosques del extremo sur con lo puesto, siendo guiados por el sacerdote del pueblo e iluminados por la luna llena. Vemos entonces que aquella icónica representación del paisaje ligada al instante de felicidad de, por ejemplo, correr por los senderos boscosos de naturaleza misteriosa e intrigante, se disipa. La imaginación pareciera violentarse y la fantasía fracasar. Lo que se sugiere aquí es que aquél paisaje *afectivo* que inunda al sujeto en el acto de contemplación, aquél *valor emocional de la experiencia paisajística*, entra en tensión y es sospechoso pues aquella percepción se altera, se ve *shockeada*.

Con estos testimonios y experiencias en naturalezas tectónicas, advertimos que el paisaje ya no actúa como vista pasiva e inmutable, sino nos enfrenta a una pugna que interroga todas nuestras certezas, nos enfrenta a fenómenos irreversibles de los cuáles somos parte activa, no soñadoramente, nos enfrenta a su condición de degradación y desaparición fugaz, nos enfrenta a su estado de fragilidad ancestral y a sus mecanismos que expulsan signos de *estar vivo* -junto a nosotros y al igual que nosotros- no como cuadro de fondo, más bien como dimensión moviente y mutante por su propio devenir; un paisaje que al experimentarse en la salvación, deja de lado su posición objetual, interior y fragmentaria. Ania González plantea lo siguiente:

Hemos desterrado a Friedrich de su peñasco (...) nos hemos desplazado lo suficiente como para poder tomar conciencia de que ya no repetimos más, en el

ejercicio de la representación, su siglo, sus placeres y su angustia; acabamos de inaugurar el nuestro, nuestro goce y nuestra incertidumbre: en la proliferación continuada de la visibilidad global un orden concreto ha cristalizado; los atentados, los tsunamis, los accidentes nucleares, la liberación de la economía, los terremotos y los agujeros atmosféricos lo han quebrado, estábamos trabajando en el montaje de una contra visualidad que se ha dejado llamar, mientras aún no era suficientemente autónoma, arte. Ahora otra silueta ha aparecido en el paisaje (2015: 9).

La noción de paisaje, así como recoge una de las lecciones que el instructivo sísmico que mencionábamos, pareciera «abandonar sus pertenencias» (la lección indica: *Abandone sus pertenencias*) que le dieron el propio surgir y podría resignificarse siglo después transformando ese mecanismo óptico que nos elevaba al ensimismamiento y a la ensoñación para trasladarnos ahora a aquél efecto de una naturaleza que nos remueve, nos hace temblar y sentirnos pequeños y frágiles en feroz desproporción, como si manifestara su resistencia. ¿Acaso estemos en un nuevo tiempo para entender la noción de paisaje, para redefinir sus orígenes, para observar sus mutaciones, no esperar su defunción absoluta, sino inyectarle energía? ¿Podríamos pensar que en este *tiempo de desastres*, cuando las ciencias ya se cuestionan desde una mirada crítica y atenta una nueva era marcada por el impacto del ser humano en este planeta, parece incitar a interrogarnos acerca de las viejas reglas que encapsulan la noción de *paisaje*? ¿Es el momento de observar el paisaje en *conflicto*, en una crisis que junto con el planeta que se transforma, puede modificar sus reglas que lo han confiscado a permanecer detrás del encuadre humano, como recurso natural, como lugar de diversión, como contorno de contemplación?

Probablemente ya no estemos ante un paisaje quieto que ampara las cavilaciones absortas del sujeto y su vista donde descansar la mirada, sino, al fin de modo más empático, ante un paisaje vivo que pareciera emitir ruidos y oscilaciones de padecimiento por su propio sistema y ante el factor humano. De un paisaje ya no inerte, más bien que *toma vida*, que nos golpea y, que de momento, aún refugia.

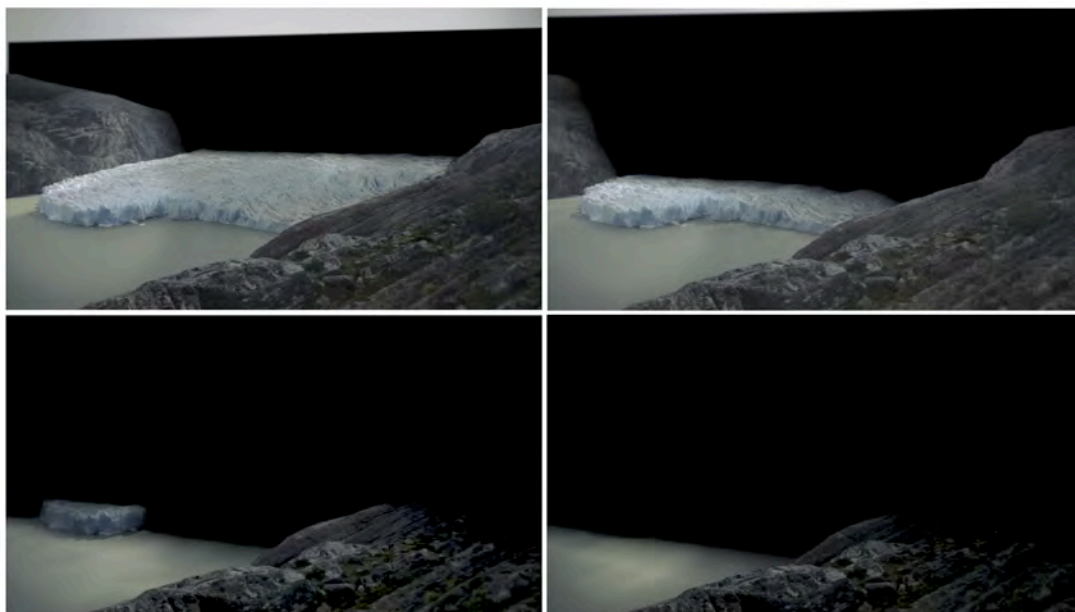
2.4 Abolición y desaparición de los bordes costeros



Extracto *EDF* de Nicolás Rupcich

Un gran bloque negro es el que lentamente va entrando sobre el paisaje patagónico chileno en el vídeo *EDF Error de formato* de Nicolás Rupcich (2013). Mediante un loop de cinco minutos, las imágenes advierten diversos escenarios de la naturaleza de Torres del Paine, parque nacional ubicado en la región de Magallanes y Antártica Chilena dotado de reservas de flora y fauna únicas en el extremo sur y el planeta, paraje que es emblema postal de Chile siendo un símbolo turístico de su biósfera aún salvaje. En *EDF* toda esta icónica naturaleza va siendo eclipsada y desintegrada por una cortina de oscuridad hermética que avanza por las formaciones geológicas sin sosiego, una espesa bruma que a modo de rectángulo mecánico, de materialidad técnica programada, va borrando y soterrando gradualmente el paisaje, logrando finalmente, en el último cuadro, apagar la visión y bloquear nuestra mirada de espectador dejándola en absoluta tiniebla ⁴⁴.

⁴⁴ En torno a la obra de Rupcich, Natalie Goffard advierte: «refiere a los estereotipos turísticos del paisaje chileno que corresponde a lo denominado “imagen país”. Es decir, la promoción visual que una nación hace a través de hitos turísticos, tanto representativos de la belleza naturales como logros económicos. En este caso son



EDF de Nicolás Rupcich

El bloque amenazante no cesa en todo el vídeo, las imágenes parecen representar un estruendo que va avanzando hasta sepultar con su espesura lo que encuentra a su paso, una especie de «tren de olas negras» que va anulando el paraje, similar a lo que sucede con el recorrido del oleaje de un tsunami y su entrada en los bordes costeros. En la jerga oceánica, la expresión «tren de olas» se refiere al estado de confusión que se observa en la superficie del mar en estados alterados, por ejemplo durante una tormenta, provocando una serie de olas que se articulan en forma periódica y estable. En el caso de un sismo refiere a las masas de océano que como consecuencia de un intenso terremoto (normalmente submarino), se concentran y recogen mar adentro para luego propagarse y entrar con gran potencia sobre las playas, pueblos y ciudades litorales inmediatas. Un «tren de olas sísmicas» es la visualización de la energía liberada en un borde de placas subterráneas del suelo oceánico que genera una elevación y descenso repentino, desplazando el agua que hay sobre él y lanzando en formas ondulantes una secuencia de olas que se expanden por el mar como múltiples

utilizadas las imágenes de la potada de Antofagasta, la gran torre Santiago del mall Costanera Center y las Torres del Paine, que Rupcich manipula audiovisualmente, introduciendo una dimensión inquietante para así subvertir sus representaciones idealizadas en la industria del turismo» (Goffard, 2013: 119).

marejadas, «muros de agua» que uno tras otro y durante horas van recorriendo el océano desde el punto de quiebre hasta llegar a las riberas continentales aledañas ⁴⁵.



Entrada de olas maremoto Tōhoku 2011

La abolición del paisaje en el vídeo de Rupcich nos dirige al recorrido de estas olas tsunámicas en Japón que avanzan con tal fuerza que así como el bloque negro, parecen ir tragándose lo que tienen por delante; recordamos que este oleaje azotó 650 kilómetros de costa en las zonas de Tōhoku y en algunos puntos las olas, llegan a medir casi treinta metros y se adentran hasta seis o siete kilómetros en tierra. La negrura y oscuridad de estas olas se conecta a la vez con otro término sísmico que ha sido descrito por personas que han experimentado maremotos y percibido la convulsión marina: *el oleaje negro*. Este término advierte el estado tempestuoso oceánico, cuando el mar abandona aquél icónico azulado profundo y se convierte en un muro líquido que se desplaza con todo lo que va arrastrando consigo, sustancias animadas e inertes, marinas y terrestres, una especie de masa de espesura negra que ya llegando a la costa se transforma en una amalgama de *naturaleza y sociedad*, representando así metafóricamente en su conjunto, el pavor y la irrealidad que puede llegar a pactar aquél arrollador agitación.

Volvemos aquí al trabajo audiovisual *9.5 grados* (2010) de Francisca García quien desde la ficción pacta una pluralidad de voces mediante imágenes y textos recreando los acontecimientos sísmicos vividos en el histórico terremoto y maremoto de 9.5 M_w en Chile registrado en 1960. García articula diversas narraciones basadas en testimonios reales que se cruzan con interiores domésticos y paisajes marinos del sur más profundo chileno, entre ellas aparecen diversos textos que permiten pensar la magnitud de la sacudida y el estado de tensión que se vive cuando las *olas negras* se

⁴⁵ Curso Geografía del Mar en «Dinámica de los océanos» PUC, Chile.

arriman a la costa lanzando barcos y buques, sacando de raíz las viviendas, *despejando* lo que, en la mirada humana y el peso gravitacional, aparenta absoluta firmeza. El agua como señala García, aparece en forma de *paredes negras* inundando *todo lo que iba quedando*, de esta manera actúa como si los asentamientos humanos fuesen de papel y cartón, de juguete: la ola no reconoce materialidad ni especie, entra borrando y desdibujando los presuntos límites entre la vida social y el entorno natural, su potencia consigue desplazar las cartografías regladas geofísicamente, desarmar y transformar los contornos continentales.



Las aguas se recogían para volver con olas negras y fuertes arrasando con todo lo que iba quedando en la parte baja de Corral. Nuestro vapor era levantado hasta lo alto de esas paredes negras de agua embravecida, luego lo tomaba y jugaba con él como si hubiese sido una cáscara de nuez.

El mar ya llegaba a una altura de nueve metros sobre su nivel normal. Nuestro barco era disparado como una flecha de un lado al otro, chocando con muchas casas que flotaban y embarcaciones a la deriva, tumbándose de un banco de arena a otro.

Las aguas se recogían para volver con olas negras y fuertes arrasando con todo lo que iba quedando en la parte baja de Corral. Nuestro vapor era levantado hasta lo alto de esas paredes negras de agua embravecida, luego lo tomaba y jugaba con él como si hubiese sido una cáscara de nuez.

El mar ya llegaba a una altura de nueve metros sobre su nivel normal.

Extracto 9.5 grados de Francisca García

Las imágenes de García permiten imaginar aquella fuerza del *oleaje negro* de 1960, aquél terremoto que marcaría precedentes pues sería el mayor evento telúrico registrado instrumentalmente de la memoria sísmica global. El movimiento tuvo una potencia que equivale a un cuarto de la energía total de todos los sismos en el mundo durante un siglo (Cisterna, 2011: 23). Como era de esperarse, aquella liberación energética produjo el efecto de un maremoto de tal impacto, que recorrió completamente el océano Pacífico llegando hasta Hawai y Japón en 22 horas; Armando Cisterna en el artículo «El país más sísmico del mundo» lo narra de la siguiente manera:

La energía generada fue tan grande que la altura máxima de la ola alcanzo unos 10 m en Japón, a 40.000 km de distancia y después de haber viajado un día entero. (...) En alta mar la altura del tsunami puede ser de unos 30 cm, pero al llegar a las playas, la velocidad comienza a disminuir y la parte delantera de la ola frena,

mientras que la parte trasera empuja. Este efecto hace aumentar la amplitud del tsunami en la costa, pudiendo alcanzar alturas del orden de decenas de metros. En Chile la altura de la ola alcanzo unos 25 m en algunas regiones como la Isla Mocha (Cisterna, 2011: 23).



Maremotos chilenos de 1960 y 2010 (archivo Biblioteca Nacional de Chile y prensa Emol).

Pensar como signo sintomático del empuje de las olas de un tsunami, los desplazamientos y las modificaciones terrestres propias de la alteración geológica, así como observar la semejanza entre las imágenes de los maremotos chilenos de 1960 y el de cincuenta años después, induce a interrogarnos acerca del movimiento sísmico como impronta identitaria que cristaliza una condición -cultural/personal/física/emocional- arraigada en lo telúrico, en habitar sobre la dicotomía entre hacer y deshacer, construir y reconstruir, una condición no sólo material sino ideológica, simbólica, residual que mantiene en suspenso la relación que establecemos con un entorno natural que como espacio de disfrute, contemplación o acontecimiento eterniza su permanente composición ⁴⁶.

Nos preguntamos: ¿Qué paisaje podría identificar entonces a las regiones que viven bajo riesgo de desvanecimiento natural si su recomposición no cesa? ¿Qué paisaje aparece como «símbolo icónico», como «patrimonio cultural», como «semblante nacional» en los países de naturaleza sísmica y amenaza telúrica, sensibles a reiteradas

⁴⁶ Al observar vistas aéreas fotográficas que registran, posterior al evento, la dimensión del desastre, se provoca aquella idea que mencioné anteriormente, de creer estar ante una representación ficticia, ante una realidad simulada o un juego que fabrica la destrucción, esto sucede por la descolocación de los elementos que normalmente ordenan un paisaje y que, ante el desastre, se han descompuesto del imaginario reconocible, puertos y caletas triturados, aniquilación de casas, derrumbe de bosques, inundación de playas... como si nunca nada de ello hubiese tenido consistencia ni corporalidad.

crisis paisajísticas? ¿Se considera la cartografía de parajes tectónicos un dispositivo en constante proceso, un dibujo que nunca concluye?

27/F: estudio dice que epicentro fue frente a río Itata y que Constitución se desplazó 5 m

- Investigación multinacional publicada en revista *Science* midió con GPS los cambios que provocó el terremoto en la geografía de Chile.
- Corrige el epicentro del megasismo: no fue frente a las costas de Cobquecura, sino que 40 km al sur de esta localidad, en el mar.
- Los datos dicen que el terremoto se encargó de liberar dos lagunas sísmicas: la que existía desde 1835, en Concepción, y desde 1928, en Talca.

El Abanico se quedó sin paseo peatonal

Marejada barrió con playa principal de Maitencillo

El agua llegó hasta las casas arrasando con negocios y cuatro escuelas de surf.

JUAN MORALES

Fue como si el tsunami hubiese llegado con un año y medio de retraso, aunque no anunciado por un terremoto, sino por un temporal. Las marejadas, que hace dos días azotaron las costas de la V Región, fueron especialmente virulentas en el borde costero de Maitencillo, principalmente sobre su playa principal, El Abanico.

Empezando por la playa misma, que desapareció, llegando a la rompiente de la ola casi al borde de la Avenida del Mar. Tránsitos también por las



real, con sus palmeras y faroles, cuatro escuelas de surf y bodyboard, así como estacionamientos y algunos negocios concesionarios, algunos de los

res hundidos, al borde del derumbe. En algunos sectores, incluso, el mar atravesó la baranda de la costanera y llegó a los jardines

La playa El Abanico, sin playa.

Tsunami arrasó con caleta El Totoral y dejó a 17 familias sin hogar

Las familias están durmiendo en carpas, mientras les llega la ayuda. Sufrieron millonarias pérdidas también en vehículos y embarcaciones que fueron destruidas o tragadas por el mar.

Por Francisco Águila, enviado especial a Coquimbo

domingo, 20 de septiembre de 2015

Twitter 1 G+ 0 Me gusta 0



Caleta El Totoral luego del terremoto y tsunami

Foto: Francisco Águila, Emol

CALETA EL TOTORAL.- Tres minutos. Ese es el tiempo en que habitantes de la caleta El Totoral, ubicada en Ovalle, aseguran demoró en llegar el tsunami a sus viviendas que fueron arrasadas por el miércoles pasado.

"El remezón fue muy fuerte. No alcanzamos a sacar nada, sólo ropa. La ola fue muy rápida, cuando empezamos a salir el agua en las espaldas de nosotros", asegura a Emol Segundo Alva de la caleta.

El hombre agrega que fueron seis olas de gran tamaño, que los 30 metros y se llevaron 17 casas, en su mayoría de dos pisos equipadas con paneles solares.

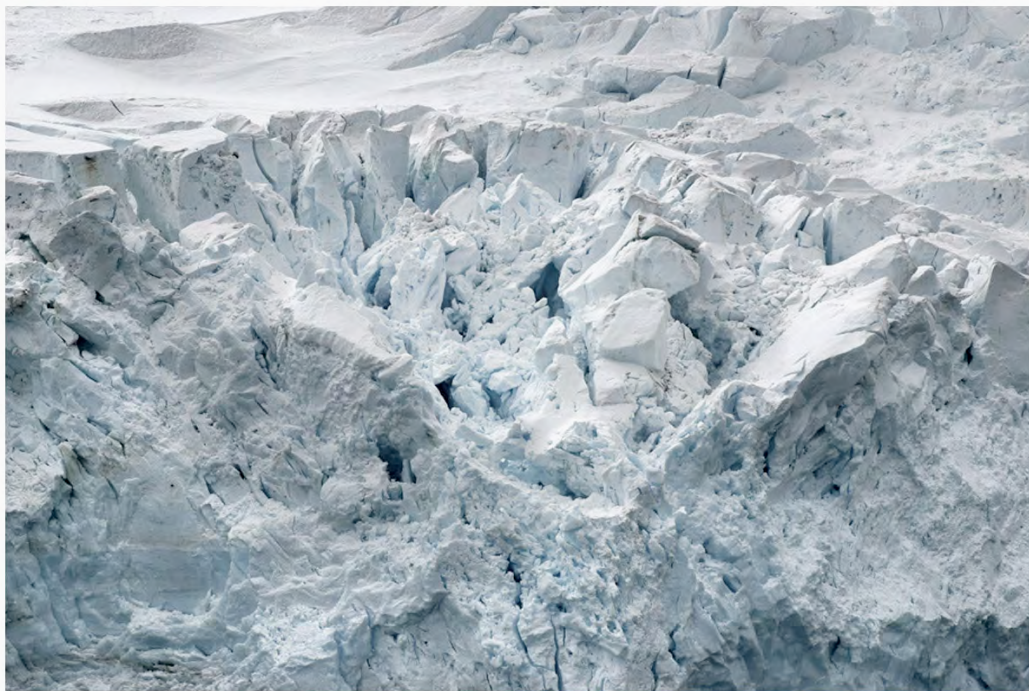
Prensa chilena 2010 (LUN y La Tercera) y 2015 (Emol)

Casos como el balneario Dichato o la caleta El Totoral, ambas playas del pueblo *representativas* del paisaje del sur y del norte de Chile respectivamente, que súbitamente son barridas con el oleaje del tsunami del año 2010 la primera, y la segunda con el maremoto que aconteció el 2015, ¿se borra con ellas la geofísica de un país sino y además aquél *imaginario de paisaje* que habita en el recuerdo -colectivo y personal- de una gran parte de sus habitantes y veraneantes? ¿Pasa lo mismo en Japón cuando se borran los paisajes costeros y urbanos de la región de Tōhoku?

Podríamos aquí sospechar que no existe un denominado «paisaje nacional» cuando el territorio se desdibuja permanentemente y plantear que, lo que reconoce a las regiones que viven bajo riesgo de desvanecimiento natural es su propia transformación. En el caso de Chile su «paisaje nacional» ya no sólo serían aquellos parajes de rasgos históricos, que repletan calendarios, libros escolares de geografía y

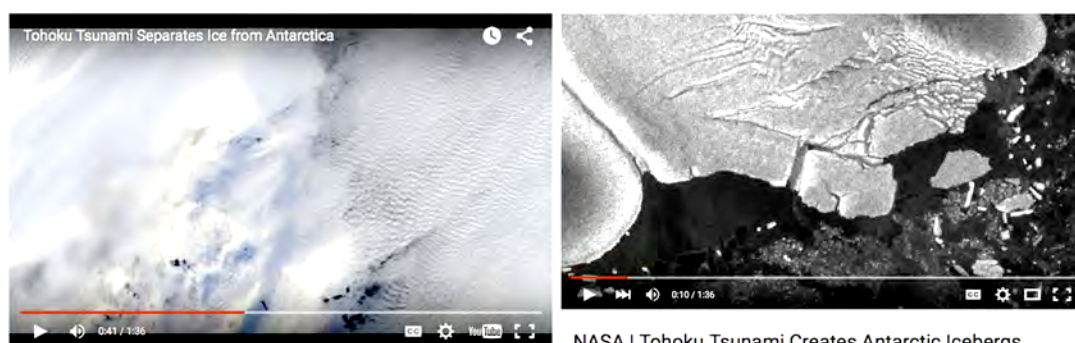
que se venden como «postal turística y sólida de país» como lo sería la cordillera de los Andes o el desierto de Atacama, sino ser una región donde la tierra vacila a diario, donde la fractura se presiente, donde el paisaje está en permanente posibilidad de crisis.

2.5 Fracturas del paisaje sísmico y polar



Rikuzentakata de Naoya Hatakeyama y *Archivo natural antártico* de Paloma Villalobos

En este inicial montaje de dos imágenes, la fotografía de arriba es del fotógrafo Naoya Hatakeyama, es parte de la serie *Rikuzentakata* que registra las costas arrasadas por el tsunami 2011 en la ciudad de Rikuzentakata Japón. A la vez, la fotografía de abajo, es parte de una serie de imágenes que registré en las alturas y alrededores de los glaciares de Antártida mientras realizaba la investigación *Archivo natural antártico*, experiencia que me tuvo trabajando por más de treinta días en diversas zonas de la península polar y observando, entre otras cosas, las fracturas glaciales y los témpanos a la deriva ⁴⁷. Si bien las imágenes que registré pertenecen al verano austral del año 2013, recuerdo que durante el 2011, la NASA (*National Aeronautics and Space Administration*) difundía el descubrimiento de nuevas grietas y fisuras en el continente antártico que habían provocado el desprendimiento de extensas masas de hielo glaciar. Los estudios de la NASA especulaban que estas placas de gran tamaño que comenzaban a navegar a la deriva en el mar, se habían formado por el movimiento de las aguas del tsunami de marzo de 2011 en las costas de Japón como consecuencia del terremoto de Tōhoku.



Imágenes de *Tohoku Tsunami Separates Ice from Antarctica* y *Tohoku Tsunami Creates Antarctic Icebergs*

Las olas tsunámicas japonesas en 18 horas habrían viajado desplazándose miles de kilómetros por el Pacífico hacia Antártida hasta llegar a remover los bordes de la plataforma de Sulzberger frente a la altura de Nueva Zelanda y producir las profundas fracturas. Para visualizar este fenómeno NASA elaboró un vídeo con fotografías satelitales en blanco/negro y un modelo animado tridimensional que

⁴⁷ Véase las entrevistas «Paloma Villalobos: Pienso que nunca se apaga todo» Revista Input, España (2013) y «Paloma Villalobos: *Archivo natural antártico* desarticula la idea de autoría» Revista Artishock, Chile (2013).

describía la dinámica natural producida por el movimiento de placas tectónicas. Estas imágenes registraban cenitalmente, paso a paso, las nuevas formaciones glaciares, abriendo así una serie de preguntas científicas con respecto a la fuerza del impacto telúrico ocurrido en Japón y a la impresionante capacidad de trayectoria y propagación del oleaje marítimo sísmico.

En el mismo año 2011 algunos meses después (noviembre) se propaga otra noticia acerca del descubrimiento por parte de la NASA de una extensa grieta glacial de treinta kilómetros de longitud y cincuenta metros de profundidad en la plataforma glacial *Pine Island* en Antártida.



Extractos *Expansive Antarctic Ice-Crack-Virtual Fly-Through*, NASA

Extractos *Expansive Antarctic Ice-Crack-Virtual Fly-Through*, NASA

Este estudio es acompañado nuevamente de imágenes en vídeo de un modelo tridimensional que sobrevuela por entre la dibujada fractura. Esta segunda noticia no pretendía relacionar esta nueva y gigante fisura antártica extendida en zonas cercanas a Sulzberger con las plataformas arrojadas del tsunami nipón, sino como instrumento mediático, planteaba la preocupación científica ante el lejano, pero no imposible, peligroso desprendimiento glacial de probable tamaño de la ciudad de Nueva York con las teorías del cambio climático, el deshielo polar y la subida del nivel del mar. De esta forma sugirieron la transformación polar como un riesgo global -fuese o no inducido por el impacto del mundo humano- propio del carácter «adverso» de una naturaleza advertida como *amenaza*, como oposición. ¿Podíamos observar aquellas imágenes de fracturas polares como *amenazas* si quizá lo único que desprendían era pensar en su fiero mecanismo? ¿Pensar en su accionar salvaje gobernado por su propia mecánica climática y geológica, autónoma de toda historia

de las civilizaciones, del tiempo descriptible, resistente a todo poder económico, a toda doctrina colonizadora?

Durante los sobrevuelos en helicóptero que realicé por la superficie de las plataformas antárticas y durante las faenas en botes por entre los témpanos, observé con gran atención los diferentes paisajes de fracturas y accidentes glaciares. Sorprendían y emocionaban, era una vista inédita para mis ojos y mi cámara fotográfica, eran realmente enormes, profundas, silenciosos, agudas como señalaban aquellas noticias que había leído en 2011, revelaban, como plantea Martínez de Pisón, la dual agonía y vitalidad de la materia que ha vivido en el planeta sin ser manipulada, sin ser acaso vista ⁴⁸. «Un paisaje intacto a los siglos del tiempo» (Adaro, 2013) ⁴⁹, una especie de santuario planetario que revelaba su autonomía y fuerza, pero también su fragilidad, por un lado al pensar que eran plataformas hechas de agua, líquido congelado que en su dimensión y frío adquiere el potestad, por otro, al pensar en los témpanos como desprendimientos erráticos de formaciones y volúmenes que navegan a la deriva por el mar y que durante su desplazamiento se van deshaciendo y transformando. Un viaje de ruta salvaje tan potente como efímero.



Rikuzentakata de Naoya Hatakeyama y *Archivo natural antártico* de Paloma Villalobos

Observando con detención las imágenes que había registrado, no dejaba de pensar en la posibilidad de que algunas de aquellas costas glaciares y hielos milenarios hubieran

⁴⁸ Ideas relativas a la ponencia de Martínez de Pisón en el seminario *Conversaciones en torno a la montaña, experiencia y representación* (2013).

⁴⁹ En el artículo «Paloma Villalobos, lo posible e inadvertido: experiencias desde el archivo», Revista Círculo A.

sido tocadas por el oleaje que había viajado por el Pacífico desde la lejanía del tsunami de Japón, o a lo mejor desde el tsunami del año anterior en Chile; imaginar la conexión lograba, desde la imagen, resignificar la experiencia entablando otras formas de entender el paisaje antártico más allá de su carácter histórico como representación idílica e icónica. Aquellas fisuras y formaciones aparecían muy vivas, provocaban vacío y sustancia a la vez, eran endebles y fuertes, eternas y transitorias. En algunas su agrietada forma visible representaba cuán cava era, en otras cómo se despedazaba y trizaba en miles de partículas congeladas, como si una explosión caída del cielo la hubiese acribillado. Las grietas y *heridas* glaciares anunciaban las fracturas y vibraciones mas profundas de la tierra, las erupciones volcánicas, los movimientos telúricos y marítimos, los témpanos como metáfora de lo que se triza y luego se desprende comenzando un devenir errático. La fractura también como latencia de la acción de las placas tectónicas que se activan desde lo subterráneo. Un paisaje que, así como los terremotos, no es posible comprender con exactitud, en todos ello hay un misterio implícito que emana desde lo desconocido, desde lo que aún ni científicamente se puede pronosticar, fenómenos que hacen de la relación con el medio natural una incesante espera a que algo nuevo ocurra.

Un paisaje polar tan alejado de la mirada humana que parecía estar *en otro asunto*, igual de emancipado que el paisaje roto y de vestigios del desastre sísmico japonés de Hatakeyama, una naturaleza que está al borde del abismo entre la caducidad y el comienzo, entre lo anacrónico y la esperanza. Hatakeyama, que captura paisajes articulados metódicamente por la ausencia de personas, opera desde una pérdida temporal que tiene por objeto la imposibilidad de detección de épocas precisas, sus imágenes parecen ser fracciones de un pasado extinguido o de un futuro imaginado: «Sobre este planeta había una civilización, pero cierto día la gente que creó esa civilización desapareció por completo» (Hatakeyama, 2003: 21). Una imagen de catástrofe que confrontada al retrato antártico parecen ambos alcanzar aquél vértigo de un mundo tallado por su devenir natural y autónomo: imagen ya casi imposible de pensar y visualizar en estos tiempos de lo *posthumano* donde la historicidad determina un constante «horizonte prefabricado», donde prácticamente cualquier

presente y futuro está determinado por un «devenir máquina» (Braidotti, 2015) que controla los deseos y necesidades humanas. En este sentido, el paisaje antártico se resiste a las fronteras, a los mapas, al abuso de sus recursos, no admite territorio ni ha permitido que se «alzen banderas» de dominio sobre él; se resiste en su *modo salvaje* a ser subordinado a lo que las políticas globalizadoras han intentando convertir en campos de cultivo, en diagramas urbanos, en territorios fabricados, estables e invariables ⁵⁰. Aquél paisaje parece expulsar al humano, su cuerpo vulnerable a las bajas temperaturas aparece como una debilidad que ni el aparente poder de la tecnologización ni la sociedad globalizadora podrían hacerlo subsistir. Aquél paisaje desaloja al humano así como también parece acontecer con los paisajes tsunámicos de Hatakeyama. Ambos paisajes parecen vivir con reglas totalmente ajenas a nosotros: en su carácter «adversario» en tanto clima, en su carácter «destructivo» en tanto proceso espontáneo, y en su condición que advierte mantenerse suspendidos en el tiempo. Parajes que parecen mantenernos expectantes con el sólo hecho de observar un acontecer que no ha sido manipulado por *lo humano*; aquello que debido a las reglas culturales, sociales, históricas, al tiempo comprimido, a esta era digital posthumana (Steyerl) hemos llegado a olvidar: que así como en libertad, la naturaleza se comporta de manera indómita, nosotros también podríamos hacerlo, desdibujar las fronteras, diluir los contornos entre cuerpo cívico y naturaleza ⁵¹. Hay

⁵⁰ Como contraste véase el artículo «¿Una cosmopolítica de lo salvaje?: La composición técnica del mundo natural» de José Manuel de Cózar (2014) acerca del proceso denominado *rewilding* que consiste en el «asilvestramiento» de espacios modificados y domesticados por el mundo humano para que regresen a su condición salvaje y natural. Proceso que además recuerda el trabajo *The abandoned animals in Fukushima* de Yasusuke Ota quien dos semanas posteriores al tsunami japonés de 2011, entra en la ciudad evacuada y abandonada por el desastre nuclear de Fukushima y realiza un registro de los animales que vagaban por la urbe sin dueños ni cercos. Ota se ofrece para alimentarlos y darles agua, en ello consigue imágenes donde animales de granjas y domésticos parecen haberse tomado la ciudad y caminar libres, salvajes por las calles totalmente desoladas, sin nadie que los restrinja ni gobierne.

⁵¹ Cabe importancia indicar que el continente antártico carece de fronteras, la organización de su espacio polar es parte de tratados históricos de soberanía (Tratado Antártico) que simplemente reconoce el interés o reclamación de ciertos países -entre ellos Chile-. El Artículo Uno de este tratado expresa el uso exclusivo del continente para fines pacíficos, la prohibición de toda medida de carácter militar y de ensayos de cualquier clase de armas. A su vez, su uso lo limita a los estudios científicos y la protección del entorno natural. Antonio Campillo en su libro *Tierra de Nadie* lo señala de la siguiente forma: «Nos encontramos, pues, ante un caso novedoso de *terra nullius*: todo un continente que, por acuerdo de un amplio y representativo número de países, se declara como territorio no susceptible de ser apropiado por nadie, en el que, por tanto, no caben disputas bélicas ni la competencia económica, y en el que, por el contrario, se establecen como prioridades la investigación científica, la conservación de la naturaleza y la cooperación internacional, y todo ello *en interés de toda la humanidad*» (Campillo, 2015: 65).

un segmento de la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* de Haruki Murakami que quizá cristaliza en parte esto:

Escucha, lo que nosotros vemos es sólo una pequeña parte del mundo. Damos por hecho que esto es el mundo, pero no es del todo cierto. El verdadero mundo está en un lugar mas oscuro, más profundo y en su mayor parte lo ocupan criaturas como las medusas. Eso nosotros lo olvidamos. ¿No te parece? Dos terceras partes del planeta son océanos y lo que nosotros podemos ver con nuestros ojos no pasa de ser la superficie del mar, la piel. De lo que verdaderamente hay debajo no sabemos nada (2001: 417).

Las grietas, las plataformas de hielo polar desprendidas de un glaciar y los témpanos que se prolongan bajo el mar, aquellas raíces subacuáticas que suelen ser una porción de mayor tamaño de las que sobresalen del agua, parecieran también condensar aquella noción de cuerpo escondido, desbordado y subyacente a nuestra definida realidad, aquellos paisajes en quiebra que permanece por debajo de lo visible y controlable.



Rikuzentakata de Naoya Hatakeyama y *Archivo natural antártico* de Paloma Villalobos

Lo que se desborda desde/hacia abajo y no podemos reconocer en superficie mantiene una relación con los movimientos telúricos planetarios y aquella constante sospecha acerca de no poder comprender de manera absoluta y racional ni pronosticar con total exactitud -más allá de la producción científica y tecnológica como ya venimos mencionando- cómo funcionan el proceso no-lineal de las placas tectónicas subterráneas y sus fricciones, un conocimiento científico que parece en

permanente desarrollo y observación. Thacker advierte la distinción entre *el mundo que se nos aparece* versus *el mundo con sus cualidades ocultas*, ideas elaboradas en base a la tesis de *Filosofía Oculta* del siglo XVI de Agrippa. Thacker plantea que aquél *mundo que está oculto* presenta una serie de cualidades escondidas que no se revelan, que no son visibles pero si claves para alcanzar un conocimiento profundo y una relación con la realidad y su devenir, en ello cita a Agrippa:

Así que hay en las cosas, además de las cualidades elementales que conocemos de ellas, ciertas virtudes que le son naturales y que admiramos, y de las que nos asombramos de no poseer el conocimiento, y de haberlas visto rara vez, o nunca (Thacker, 2015: 64).

Esta mirada de Agrippa se podría conectar aquí no a la práctica del ocultismo entendido como una disciplina vinculada a la magia o lo paranormal ⁵², sino a la dimensión de aquello que sobrepasa el carácter explicable del rigor científico e intelectual y se sitúa en ese espacio que carece de control, que revela la existencia de patrones desconocidos e inciertos del comportamiento natural. Aquella dimensión oculta que no actúa regida por nuestra voluntad humana y que Thacker plantea como «mundo-en-sí». El «mundo-en-sí» no estaría regido bajo el control de las necesidades y deseos de los individuos pues es un mundo en estado *ya-dado*, que se resiste y defiende por sí mismo, a diferencia del «mundo-para-nosotros» el cuál hemos moldeado y adecuado como mundo accesible interpretado con el suficiente sentido para vivir en él. Debido a que nuestra relación inmediata con la realidad practica la dinámica del «mundo-para-nosotros», es al ocurrir acontecimientos colectivos adversos, que superan nuestra cotidianidad y los límites de lo comprensible, cuando recordamos que el «mundo-en-sí» o «mundo-sin-nosotros» también existe: cuando se manifiesta en forma de desastres naturales, cuando aparece el espectro de la catástrofe y la extinción del planeta, cuando el mundo y su naturaleza actúan más allá de la lógica del saber irrefutable. Sobre el «mundo-en-sí» no hay poder de actuación:

⁵² Agrippa durante el Renacimiento propone el *ocultismo* como una filosofía ligada a la alquimia, la astrología y el esoterismo, donde el espíritu, como elemento intangible y oculto, propaga una conciencia del mundo interno de los seres como signo valórico y significante sobre la realidad.

Somos cada vez más conscientes de que el mundo en el que vivimos es un mundo no-humano, un mundo exterior, un mundo en el que son evidentes los efectos del cambio climático, los desastres naturales, la crisis energética y la paulatina extinción en masa de las especies que lo habitan (ibíd: 12).

Tacker plantea que «aunque no somos capaces de experimentar el mundo-en-sí», parece que nos vemos fatalmente siendo parte y atraídos por él, posiblemente como un límite que define quiénes somos en tanto seres humanos (ibíd: 65), un mundo de comportamiento autónomo, no humano, que deriva de zonas naturales aún ocultas y no dominadas, de dimensiones y movimientos insospechados, misterios, que se resisten. Pensar aquel paisaje que permanece por debajo, casi como historia paralela, que se hace presente desde *lo espectral* según Thacker, acechando la realidad, parece recordarnos, una vez más, la inherente condición mutante del paisaje, que el globo como mecanismo en estado de permanente alteración siempre permanecerá *indestinado*, como cosmos contingente y no previsible. Un «planeta no humano e indiferente» dice Thacker donde finalmente surge una paradoja entre la atención que ponemos sobre él y la indiferencia que asimismo le otorgamos: «(¿hasta que punto el planeta es indiferente a nosotros en tanto seres humanos, y hasta que punto nosotros somos indiferentes a él?)» (ibíd: 162).

Capítulo 3

VIVIR VERSUS OBSERVAR EL DESASTRE SÍSMICO.
CONTRASTES ENTRE EXPERIENCIA
Y REPRESENTACIÓN

*Como quien no puede apartar la vista de las imágenes del
telediario que ilustran la tragedia que vive una región lejana
afectada por un gran terremoto o una espantosa inundación.*

H. Murakami

*Cuando mis ojos, hacia este gato amado
atraídos como por un imán,
se vuelven dócilmente
y me contemplo a mí mismo,
veo con asombro
el fuego en sus pupilas pálidas,
claros fanales, vívidos ópalos,
que me contemplan fijamente.*

Ch. Baudelaire

3.1 Seguir filmando con el cuerpo al centro



Extractos del vídeo *Humongous Tsunami Devours Building instantly - Never before seen footage*

Estas imágenes corresponden a seis cuadros del vídeo *Humongous Tsunami Devours Building instantly - Never before seen footage* encontrado en Youtube y filmado en medio de la llegada de las olas sísmicas del tsunami de Tōhoku. El operador mantiene durante varios minutos la grabación, es un vídeo sin pausas ni edición que actúa como un corto fílmico improvisado. En él se observa que su autor está junto a otras personas en la parte superior de un edificio viviendo/observando la evolución del fenómeno supuestamente protegidos de las olas que asechan. La toma observa hacia el horizonte el arribo de las marejadas que se aproximan hacia ellos con una fuerza insospechada, las olas en un principio se ven lejanas, pero en pocos minutos, el agua inunda las casas de adelante, inunda las edificaciones de los lados, inunda los árboles contiguos, el agua sube y sube, barre y anega en un lapso ínfimo su alrededor completo. Aún así el autor sigue filmando, con el pulso del temor y el sobresalto, con movimientos laterales rápidos, al ritmo del ahogo del mar, sigue filmando en *el centro del huracán*, su cámara no necesita hacer *zoom-in* ni ampliar lo lejano para detectar o acercar el espectáculo, pues su cuerpo está dentro de él, su cámara también y nosotros ahora, espectadores lejanos en el tiempo, desentendidos del espacio, parecemos estar ahí *como él* desde nuestra pantalla observando el inverosímil comportamiento de la naturaleza y el suspenso de la momentaneidad. En siete minutos, el barrio civil se transforma en un paisaje navegable lleno de materiales,

fragmentos, cuerpos, cúspides de casas que parecen sólo asomar su cabeza: la toma aparenta una mirada instalada en medio de un buque, todo contorno es mar sísmico. Entran en el cuadro embarcaciones erráticas que derivan sin sentido, se golpean con las casas, la escena *impresiona* y la filmación sigue, como si con cada nuevo cambio del entorno, un nuevo barco sumergido o la llegada de otra marejada, se alimentara más el asombro del autor, y, el espanto de observar la tragedia, lo obsesionara más y más. Pensamos: es el mar sin duda, es el mar el que hipnotiza, el que adormece la mirada, como si la meciera, como si perteneciera a una naturaleza que no fuese la nuestra y que de pronto rugiera con ese reventar de olas infinito que ahora, con vehemencia, se viene encima de la sociedad civil; aunque los ojos presencien el desastre mas devastador desde su mismísimo centro y el organismo sienta el sufrimiento de ver la destrucción de la realidad, la visión supeditada a la cámara, mientras el cuerpo lo permita, subsiste.

¿Porqué los sujetos -en el riesgo o en la resignación- no dejan de filmar ante un suceso tan extremo: por estar conscientes de la adquisición de un documento inédito que saben, circulará y quedará para la posteridad, o simplemente por seguir su instinto ante la contemplación representada que deslumbra más allá del espanto vivido? ¿O por ambas, hay límite? ¿Acaso ese límite en la búsqueda de la alteridad, es tan infinito como el mismo horizonte marítimo, una fantasía óptica que se hace carne en la adversidad? ¿O quizá la reproducción de la realidad vista por pantalla alivia la *falta*, enajena la percepción, socorre el dolor, supera la toma de conciencia fugaz de ese fragmento de mundo que se desarma dejándolo actuar a su voluntad?⁵³

Estar con el cuerpo, la mirada y la cámara en medio del desastre, especialmente cuando el fenómeno es de alta peligrosidad y la marea entra en las viviendas, es una experiencia que se registra en masa, desde muchos puntos preceptivos y geográficos, durante el tsunami del año 2011 en la región de Tōhoku. Es el primer tsunami en la historia sísmica planetaria que presenta un insospechado número de registros

⁵³ Hay precisamente un vídeo en internet filmado en el interior de un supermercado durante el momento sísmico del terremoto en Ecuador de marzo 2016, donde una mujer en plena agitación le implora al autor del registro que «deje la cámara», no obstante la persona sigue captando el movimiento telúrico por completo entre el pánico colectivo, la oscuridad y los estruendos, hasta que lentamente se aquieta.

audiovisuales e imágenes fijas realizadas por habitantes de los lugares afectados quienes, dentro de sus posibilidades, se mantuvieron filmando mientras el oleaje entraba en las costas, inundaba las edificaciones y la gente intentaba huir y salvarse. Hay tal cantidad de registros circulando por internet y especialmente en Youtube, que con ellos es posible apreciar el tamaño del suceso en su máxima aparición, dimensionar la gran suma de aparatos ópticos/móviles que se manipulan en el mundo y, en este caso, que manejan los japoneses. Encontramos vídeos de diversas perspectivas, distancias y duraciones, la mayoría -como es de saber en el caso de maremoto- vistas desde una posición en altura donde se observa con claridad la ola que entra en los poblados como si fuese una amalgama entre naturaleza y cultura. Entre ellos encontramos imágenes urbanas de gente que pareciera «esperar el tsunami», es decir aguardando la inminente llegada de la marea a las ciudades desde puntos seguros; otros viendo el éxodo masivo de personas hacia lugares en altura; otros en medio de las aguas y la inundación circundante; otros en interiores domésticos y sitios públicos durante la convulsión del terremoto; otros entre medio de los bosques de los cerros; u otros desde las mismas calles, al nivel de la llegada de la olas intentando escapar de ellas ⁵⁴.

Pensamos entonces, en una constelación de miradas implicadas y en la cantidad de personas que experimentando y advirtiendo el mismo desastre japonés estaban al unísono con sus aparatos en mano, trémulas, espantadas, afligidas, perplejas, pero

⁵⁴ Debemos señalar que algunos de estos vídeos producen una fuerte carga emocional en nosotros observadores, son imágenes nunca registradas ni vistas como representación en la historia de la destrucción entre naturaleza y sociedad. Parecen *increíbles* en su literalidad, llegando a afectar nuestra sensibilidad ante el espacio que habitamos pues parecen ser escenarios contruidos, *fakes*, simulaciones para películas, escenografías de cartón y materiales precarios, sin volumen, gravedad ni consistencia que aparentan convulsionarse (sobre todo en lugares interiores) mediante un artilugio mecánico externo. Recuerdan de cierta manera el trabajo de Thomas Demand y sus modelos fotográficos artificiales que parecen verosímiles, pero que por debajo están huecos y son fruto de una fachada de papel perfectamente articulada. Demand cuestiona la «fiabilidad de la percepción» (Moxey, 2015: 171) a partir de imágenes extraídas de archivos, prensa, encontradas o personales que luego reconstruye en escenografías de cartón a tamaño real sólo para ser fotografiada, nunca expuesta. Entre sus imágenes recordamos especialmente dos *Raum* y *Büro* que advierten el desorden posterior a siniestros políticos. *Raum* (1994) está basada en la imagen del bunker de Hitler sucesiva al atentado frustrado realizado por el coronel alemán Claus von Stauffenberg al Este de Prussia en 1944. *Büro* (1995) usa como referencia la fotografía del diario alemán *Der Spiegel* donde aparece una oficina de la Policía Secreta de la Alemania de Este, *Stasi*, al Este de Berlín, saqueada en 1990, un año después de la caída del muro (Demand, 2005: 14).

filmando ⁵⁵. No paraban de observar el suceso mediante la representación emitida desde sus pantallas y sus controles tácticos, como si el fenómeno se pudiera reconocer mejor, con más detalles, más cerca: como si la máquina causara un hechizo en los ojos y manos que embrujara a mirar la realidad inmediata intervenida por los parámetros técnicos de la reproducción. ¿Acaso observar lo que se experimenta de forma mediatizada por el aparato óptico (también como extensión) ayude a desentenderse de la bestialidad del suceso activo olvidando por aquél momento la noción de cuerpo, la noción de cuerpo en peligro, en estado de emergencia, de vulnerabilidad absoluta? ¿Como si el cuerpo operara sólo en la función automatizada de la visión y la representación (exigida luego a mediatizarse públicamente) alienara la mirada carnal o tuviese más valor que la vida misma? «¿Son las imágenes, inhibidoras o propiciadoras de la capacidad humana de actuar?» (Buck-Mors, 2005: 150).

Todo estos vídeos se caracterizan por ser imágenes de alta calidad, de factura óptica estable y manejable. A lo mejor la fijación de mantenerse filmando en la sociedad japonesa, provenga de dos tradiciones culturales que ahora parecen coincidir, la primera netamente tecnológica, se trata de su afición histórica en la fabricación de cámaras fotográficas analógicas desde mediados de siglo XX hasta hoy digitales. En el mundo de la industria fotográfica, la precisión mecánica y la accesibilidad de precio, llevó a los aparatos fotográficos japoneses desde mediados de los años treinta a tener un reconocimiento mundial y a presentarse como una alternativa de alta calidad a la fabricación alemana de la época, situación que hoy se ve reflejada en la proliferación del uso de los nuevos medios y en, por ejemplo, la probable masificación de cámaras y móviles de fino iris artificial y definición exacta en estos registros telúricos ⁵⁶. La segunda, más simbólica y mitológica, reside en su tradición paisajística ligada a la veneración hacia la potencia y la sabiduría de las formaciones

⁵⁵ Acción que se asemeja a la imagen temblorosa, borrosa, pixelada del trabajo de Rabih Mroué pactada desde la inestabilidad del gesto humano que sostiene la cámara en contexto bélico. Según el artista «imágenes que afirman la ausencia» narrando el estado físico y afectivo del autor: «su ritmo, su respiración, su pasión, sus miedos, sus emociones, los vaivenes de su vida, como los de los revolucionarios de la Primavera Árabe» (Mroué, 2013: 100-103).

⁵⁶ En este contexto Canon o Nikon las dos marcas más conocidas y consumidas a nivel global, son industrias japonesas de tradición fotográfica y de considerable desarrollo tecnológico actual.

marítimas, así como a su atención contemplativa y estética, desde la tradición de la práctica del grabado, hacia las olas despavoridas. La misma palabra *tsunami* usada culturalmente como terminología popular y, como sabemos, hace referencia a ola sísmica, en su significado real japonés es «ola de puerto o de bahía» o «ola en el puerto o en bahía». Esto nos transporta a la histórica condición nipona de enfrentarse a terremotos y maremotos, incluso aportando una leyenda ancestral que explicaba porqué ocurrían estos fenómenos. La leyenda –muy similar a las serpientes CaiCai y TenTen de la cosmovisión mapuche que mueven sus colas, citadas en el primer capítulo– insinuaba la acción de un pez/gato gigante llamado *Namaz*, un siluro que vivía enterrado en el barro bajo la tierra y que cuando era liberado por los dioses para castigar al pueblo, se agitaba provocando el movimiento en la superficie terrestre. *Namaz* como «dios de los terremotos» y criatura perteneciente a los monstruos populares japoneses, era el responsable de desastres y desgracias naturales ya que contenía una fuerza incontrolable que causaba las catástrofes con el simple movimiento de su cola animal; esta fuerza podía sólo controlarse con la gran piedra sagrada *kaname-ishi*, situada en su cabeza y que representaba el enclave defensivo del mundo espiritual manteniendo todas las fuerzas negativas de la naturaleza dominadas (Motoy, 2004: 13). *Namaz* también es conocido popularmente por ser el «siluro rectificador del mundo» capaz de curar la corrupción política y económica de las clases altas enfrentándose a ellos con sus movimientos desastrosos de enfado ante la desigualdad imperante (Ozeki, 2014). Es sugerente cómo esta asociación entre terremotos y siluros se ha mantenido hasta la época actual, de hecho como cuenta Ruth Ozeki en la novela *El efecto del aleteo de una mariposa en Japón*:

La aplicación para teléfonos móviles Yurekuru Call avisa a los usuarios de la llegada de un terremoto y les ofrece información sobre la ubicación de su epicentro, la hora en que va a producirse y la intensidad sísmica. *Yure Kuru* significa «llegan temblores», y el logotipo de la aplicación es un siluro con una sonrisa bobalicona y dos relámpagos que le brotan de la cabeza (2014: 241).

Si pensamos entonces, estos dos aspectos que confluyen en los hábitos tecnológicos y en la herencia cultural japonesa, podemos advertir una sociedad que históricamente

parece haber observado el mar no sólo como una superficie uniforme por donde navegan los barcos, sino como universo de profundidades vivas, criaturas insospechadas y mundos reactivos, con los ojos despiertos a un océano que desde esa dimensión inabarcable y repliegue, presenta una infinitud poderosa, que se atormenta y donde el sujeto, empequeñecido, se somete a su crispación, así como también la contempla y metaforiza. Quizá sea aquél vínculo atávico al aparato óptico y al mar tempestuoso lo que permita aquella numerosa suma de imágenes filmicas tsunámicas, donde la obsesión, la valentía o el fanatismo permiten casi desentenderse del riesgo de la acción y mantener el cuerpo en medio del huracán voluntariamente, a pesar de la catástrofe.

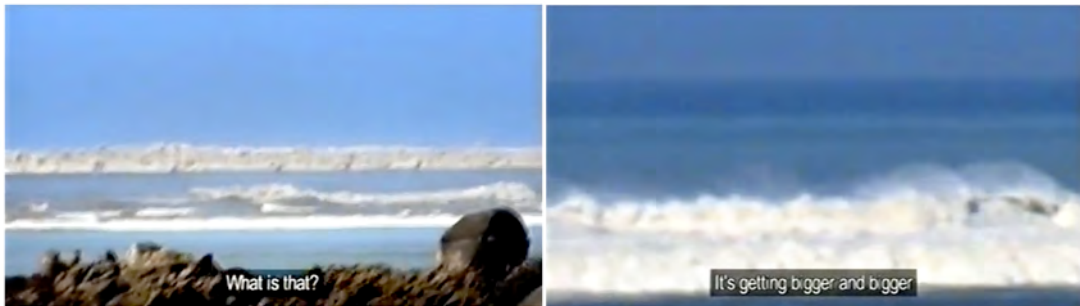
3.2 Seguir filmando ante la duda y la fascinación



Extracto *Tsunami: Caught on camera (Boxing day)*

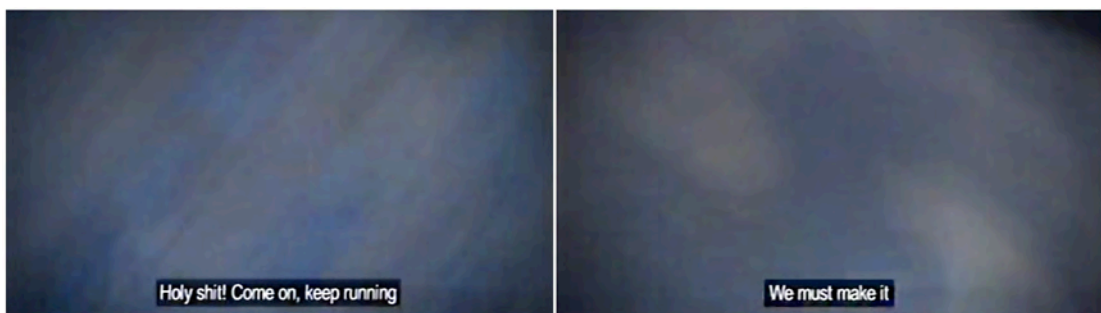
Entenderemos entonces, la filmación como un procedimiento automático que reproduce en su memoria no sólo el suceder de *lo real*, sino también en contextos de desastre abrupto, retiene las reacciones instintivas del cuerpo, la mirada mediante la cámara que pierde la estabilidad técnica dando paso a la captura sensible del nerviosismo involuntario, el tiritar de manos, la respiración agitada. Podemos pensar también que en una misma imagen aquella dualidad se torne una pura unidad: una mirada que contempla un paisaje de placer y cómo aquél paisaje se transforma súbitamente en una fracción de mundo que amenaza que deja de contemplarse y se vuelve un entorno reactivo insospechado frente al cuál escapar. Este transcurso de mutación podemos observarlo en ciertas escenas que son parte del vídeo *Tsunami: Caught on camera (Boxing day)*, documental de televisión que relata los testimonios de turistas que vacacionaban cuando ocurre el maremoto de la Costa Indica el 2004. Vemos el testimonio de Stefan Kühn quien como sobreviviente, narra su experiencia en Tailandia mientras se muestra una filmación del instante tsunámico que él mismo

realizó. Vemos un paradisíaco paisaje de playa, de turquesas saturados y sol radiante, niños juegan en las orillas junto a las rocas y en la arena, un panorama que Kühn capturaba fascinado mientras divisaba unas explosivas olas lejanas, de gran fuerza y agitadas que se construían en el horizonte, oleaje que era tan remoto, que el fenómeno aún sin dimensión, aparecía como «una ola perfecta» señala el alemán.



Fotogramas *Tsunami: Caught on camera (Boxing day)*

Se escucha a alguien a su lado decir «tal vez el terremoto afectó el agua», ante lo cuál Kühn redunda en un definitivo «no», pero sí admite que es un estado muy extraño del agua. Con mayor motivo ante el misterio se mantiene contemplando y filmando la formación de olas tan extraño como embelecado. De pronto observamos que todos los aldeanos están huyendo despavoridos de la orilla, y que el oleaje se agiganta cada segundo, se acerca deprisa y se devora los barcos que están mar adentro. En ese preciso momento, alguien le comenta que aquella *bella anomalía de la naturaleza* es un tsunami.



Fotogramas vídeo *Tsunami: Caught on camera (Boxing day)*

En esos segundos la imagen pierde su estabilidad y encuadre, la mirada de Kühn mediante la cámara deja de mirar, el paisaje deja de ser contemplado, el goce deja de ser representado, y el sentido de la visión se transforma en un desplazamiento

errático de imágenes involuntarias y caóticas, emitidas por el movimiento del cuerpo de Kühn, que como él mismo señala durante el documental, refleja el pánico y el peligro, las ansias de huir lejos, salvarse donde fuese. Aún así Kühn sigue filmando o podemos decir también: la cámara no se apaga, permanece captando como testigo ocular paralelo. Son tomas errantes sin narración visual, mas bien son imágenes del susurro del cuerpo en peligro, vocablos de instinto humano, sonidos de desesperación y salvataje.



Extracto *Mauchos*

La mirada *fascinada* en acción ante lo adverso se anuncia también en las primeras escenas de la película *Mauchos* (2010), en ellas advertimos un fragmento de un vídeo amateur que captura el momento en que la comunidad de un pueblo del Maule, es advertida por megáfono de la posible llegada de una segunda ola tsunámica como consecuencia del terremoto del año 2010. La cámara mantiene su punto de vista desde la parte de atrás de un camión, de esta forma recorre las calles entregando instrucciones para alejarse de la playa y correr hacia los cerros ante la duda de la nueva llegada de la ola. El operador emite la advertencia a modo imperativo mientras la cámara registra el reaccionar colectivo y los pobladores movilizándose. En todo este trayecto la filmación no deja de mantener la mirada en la marea reaccionando en la profundidad de campo, la imagen es portadora de una luz de madrugada azulina que envuelve la atmósfera de trágico enigma, que en el avanzar del camión se aleja cogiendo distancia hacia arriba, pero que mantiene la perspectiva con los ojos en la profundidad de la oleada, como si quisiera capturar hasta el último asomo de anomalía ⁵⁷.

⁵⁷ Así como mencionábamos anteriormente del trabajo de Rabih Mroué la inestabilidad del sobresalto humano registrado en *The Pixelated Revolution* (2012) en el estupor de que los sirios estuviesen grabando con cámara en

De la misma forma, el vídeo *Tsunami attacking in Minami-Sanriku* (encontrado en Youtube) registra en seis minutos el ingreso corrosivo y arrollador de las olas tsunámicas de 2011 desde una escuela secundaria en la ciudad de Minamisanriku, prefectura de Miyagi. Las imágenes están filmadas a una altura suficiente como para observar el desastre de la zona costera bajo resguardo, ver la entrada de mar que a distancia, se mezcla con lo urbano hasta convertirse en una masa homogénea movediza que avanza, que expela humo y polvo, que se mueve como cuerpo autónomo y que lleva con ella todas las señales de la *aniquilación* del pueblo y sus pobladores en manos del mar. Hay algo que encandila en esa lejana ⁵⁸ masa homogénea, el autor la filma bajo los audibles sollozos suyos y ajenos desde la altura que le permite mantenerse observando protegido entre los árboles; esa masa es la aglomeración que como criatura viva va arrasando, arrastrando, devorando la civilización, una mezcla entre lo inerte y lo vivo, la impronta de la fragmentación de la materia bruta que desequilibra lo aparentemente sólido y ordenado de la sociedad. Y de sus seres. Fragilidad, vulnerabilidad y destrucción son los signos más claros de lo que ante sus ojos acontece y en este sentido, tomando prestadas las palabras de Judith Butler: «se trata de una dimensión de la vulnerabilidad humana que no puede “discutirse”, en tanto funciona como límite de lo argumentable, incluso tal vez como la fecundidad de lo indiscutible» (2006: 45). Sabemos, el autor del vídeo es testigo ocular y distante, sin embargo sus emociones no sólo se afectan por sentir/ver cómo ante sus ojos desaparece y se destruye el pueblo en manos de esta masa arrolladora, sino que también se afecta por su entorno contiguo, un entramado de *corazones afines* del que forma parte como *otro* y *con los otros*, quienes a la par, viven/observan la tragedia percibiendo el dolor ante el momento y lo que ello conllevará en lo venidero: hay signos que articulan su empatía, destellos del «vivir juntos» que ahora

mano su propia muerte, podríamos aquí -entendiendo las diferencias de contexto-, conectar también el caso del camarógrafo Leonardo Henrichsen quien filma su asesinato en manos de los militares mientras reportaba el *Tanquetazo*, un intento de levantamiento al gobierno de Salvador Allende ocurrido en Junio de 1973 en Santiago de Chile, tres meses antes del golpe de estado de Pinochet, documento que es parte de la película *La batalla de Chile* (1972-79) de Patricio Guzmán (Fernández Polanco, 2013a: 32).

⁵⁸ Digo «lejana» entendiendo una mirada a distancia, como «paisaje», como escena que se observa con el adecuado espacio entre acción y observador para que se produzca la contemplación, estando en el riesgo de daño, pero sin el cuerpo expuesto físicamente, sino implicado en un contexto.

se incrementan al presenciar la destrucción general, el llanto múltiple, la pérdida masiva, la mirada común. La grabación a distancia posibilita asociaciones oculares que dan cuenta del individuo en su proceso grupal, y con esto me refiero a seguir los movimientos de *otros* afectados, lejanos o desconocidos.



Fotogramas *Tsunami attacking in Minami-Sanriku*

De pronto, el operador cambia su encuadre, deja de filmar la masa tsunámica que se desliza sobre Minamisanriku desmantelándose y se concentra en un grupo de personas que intentan huir hacia los cerros por entre los bosques y campos, algunos avanzan con más calma, otros con más prisa.

El pueblo de Minamisanriku tiene una memoria tsunámica relevante, sufrió uno de los terremotos más fuertes en la historia telúrica japonesa en 1896 en Sanriku, de magnitud estimada 8.5 M_W y que desató un devastador tsunami que repercutió hasta las costas de Hawai ⁵⁹. Luego en 1933 hubo otro fenómeno sísmico de alta potencia. Para luego en 1960 el megaterremoto del Sur de Chile, provocar un profundo maremoto en el pueblo de Shizugawa dejando daños y víctimas en toda aquella zona costera. Debido a esta historia tectónica y luego del suceso chileno, los habitantes comenzaron a llevar a cabo prácticas colectivas de simulacros de desastre año a año (simulacros que también en Chile se realizan desde los años ochenta como mencionaba en la intro). Probablemente todo esto define, no justifica, las formas heredadas ante la noción de fragilidad y alerta común, ante el efecto demoledor del mar y la tragedia como historia relatada por generaciones de generaciones en la realidad física y la práctica de fingimiento, imaginarios que acostumbran a *falsear* la estrategia de sobrevivencia, el movimiento y el desplazamiento del cuerpo como si estuviese actuando su propio intento a no desaparecer, a no desaparecer junto a los *otros*, al igual que los *otros*. Pensar lo que significa aparentar el acto de sobrevivencia ante la potencia de la naturaleza, quizá conduce a una empatía que ya no es alteridad, que surge como una capacidad transmitida arraigada en la actividad del escenario telúrico y marítimo como parte de la condición del ser y su habitar, a su circunstancia de testigo permanente de cómo debe actuar sí mismo y de cómo deben actuar *otros*.

En el video *Tsunami attacking in Minami-Sanriku* sabemos que el autor se mantiene observando desde una mirada en altura y que, de pronto, como ya mencioné, se concentra en algunas personas que intentan huir hacia las alturas, algunos con mas calma, otros con mas prisa. Sin embargo, aquellos que arrancan no alcanzan a divisar la masa tsunámica que va devastando la ciudad, ellos están al mismo nivel terrestre

⁵⁹ En el año 2104 encuentran una serie de placas negativas de vidrio desconocidas que muestran el estado de Sanriku posterior al terremoto y maremoto de 1896, el autor se cree que es Jimpei Matsusaki, un fotógrafo aficionado para la época que registró al igual que otros autores, la devastación de su pueblo Miyako. En una de las imágenes se encontró la siguiente frase: «Los padres buscan a sus hijos bajo las casas derrumbadas y los niños lloran por sus padres». Las imágenes que han sido exhibidas en el Museo Nacional de Historia de Japón en la prefectura de Chiba, forman parte de las primeras imágenes del mundo que retratan los estragos posteriores producidos por los efectos de las olas tsunámicas en una ciudad.

de la masa, su punto de vista es ciego ante el grado de devastación que se moviliza a su alrededor, y justamente es aquello lo que abrume al autor del vídeo y a los afectados/espectadores a su lado que gritan sin freno, observar al mismo tiempo la tragedia en masa y al detalle: observar por un lado la amalgama de mar y sociedad deslizándose con gran velocidad, cargándose la ciudad como suceso inabarcable, y por otro, observar estas personas a lo lejos, pero cercanos, con sus gestos corpóreos que se detectan legiblemente moviéndose por el campo de visión sin estar enterados de la dimensión de la tragedia, pero deduciendo que la ola viene tras ellos. Al mismo tiempo, ante la representación, podríamos pensar en lo irrevocable del momento, en los atisbos de esperanza, todos ellos como posibles seres al límite de ser ayudados, rescatados por los mismos afectados/espectadores, o amparados en sus propias fuerzas físicas de resistencia. El límite entre respirar y ahogarse, entre socorrer y seguir filmando. El cuerpo como único lugar a salvar, el resto está perdido.

Los habitantes de Minamisanriku corren y caminan entre el campo, desde su inferior punto de mirada perciben también a los afectados/espectadores más arriba, están asustados pero con la práctica de la simulación y la historia sísmica en el cuerpo, a lo mejor aquella lentitud o tranquilidad que parecemos percibir en algunas personas, responda a eso, a experimentar todo aquello como un sueño recurrente que se lleva consigo a modo de espejismo congénito o autorretrato colectivo.

Estos diversos estratos de la mirada ante el lugar del cuerpo, estos miramientos cruzados, esta *intercorporalidad* entre quienes observan y son observados, entre quienes son observados y observan, llevaría a entender la experiencia sísmica como un evento de pluralidad perceptiva y narrativa que gira alrededor de presencias paralelas y compartidas, de asociaciones internas y externas, de narraciones propias y ajenas. Podríamos, como última cuestión, conectar esa experiencia coral con un caso del artículo ya citado «¡Te lo perdiste! Acerca del terremoto y sus elaboraciones» donde sus autores sicólogos (Bralic y Radiszcz) observan el caso de Paola quien padece un cuadro ansioso derivado del terremoto del año 2010 de Chile, que le produce imposibilidad para conciliar el sueño y la sensación de temblores inexistentes. Partiendo de la base que las personas que guardan una memoria ligada a eventos

sísmicos, quedan marcadas de por vida, los médicos van hilando ciertos episodios de Paola desde la infancia envuelta en distintas situaciones tectónicas chilenas desde el terremoto de 1985, junto a otros hechos personales vinculados o derivados de terceras personas, como la muerte de su padre o el cuidado de su pequeña hija. Con ello el giro del estudio deriva en anunciar una historia narrativa mixta en torno a múltiples estratos perceptivos no definidos por una reseña de episodios únicos ni aislados de épocas pasadas, sino por la capacidad para cristalizar su actual estado de alteración e insomnio, como un conjunto de articulaciones *intersubjetivas*, plurales y múltiples, dotadas de diversas capas vivenciales de imágenes a lo largo de su vida, que no sólo se generaban desde su suceder personal, sino que se compenetraban y esculpían con *los otros*, con su alrededor: experiencias observadas, sentidas, transmitidas, registradas, interconectadas y determinadas a/con/por otras narraciones y vivencias que toman forma en el presente. Entendiéndonos como «seres condicionados» (Arendt, 1993: 23) los sucesos sísmicos podrían vislumbrarse aquí, como formas de experiencia de vida común que se llevan consigo bajo la subjetividad personal, y que desde ahí -también desde aquella pluralidad empírica- despliegan un tejido universal que conecta «la dualidad del fuero interno y mundo externo» (Benjamin, 1961: 203), la capacidad de intercambio entre lo ajeno y el atisbo interior.

3.3 La imagen *ciega* y su vigilancia

Si partimos de la base que el acto de experimentar se plasma y transmite mediante la elaboración de una narración o un relato visual, oral, afectivo..., podríamos intuir que aquella elaboración debiera nacer de un cuerpo que posee un órgano emisor y receptor sensible: la vista, la voz o el oído. No obstante ¿qué pasa cuando aquél órgano es un aparato mecánico que también transmite, observa, registra, «relata», pero al no ser *humano* carece de la subjetividad de la narración? ¿Qué pasa cuando hay un ojo que observa *sin ojo*, que reconoce *ciegamente*, que experimenta sin cuerpo, que divisa sin sistema nervioso ni sensitivo; que se camufla en el hábito de la realidad, que expele una «imagen operativa» ajena al latir humano? ¿Hay pérdida de sensibilidad, hay imposibilidad de relato?



Cuadro película *Mauchos*

Retornamos nuevamente a ciertas escenas que registran el momento sísmico real del terremoto de Febrero de 2010 en Chile aparecidas en la película *Mauchos*⁶⁰. En esta ocasión observaremos dos imágenes producidas por las cámaras de seguridad y

⁶⁰ Imágenes que son parte del conjunto de vídeos ya referidos en el capítulo 1 bajo el título «27/01/2010».

vigilancia instaladas en una discoteca donde se reproduce un grupo de personas arrancando despavoridas por la convulsión y el desastre que les asecha. Estas imágenes son el resultado de las videocámaras panorámicas denominadas en el mercado CCTV (*Closed Circuit Television* o *Circuito Cerrado de Televisión*), mecanismo óptico compuesto por un sistema enlazado de cámara, monitores y un circuito de transmisión. Este sistema de vigilancia televisiva funciona de manera privada, es decir para espectadores limitados que observan los movimientos y las actitudes de los individuos en ambientes íntimos (como hogares), en ambientes privados-públicos (como industrias, edificios, hoteles, aeropuertos) y netamente públicos (como plazas, calles, parques) ⁶¹. Dependiendo del sistema, algunos registran en *tiempo real*, otros graban y archivan sus transmisiones, u otros transmiten mediante internet a computadores y aparatos visuales lejanos para que espectadores que no están en el mismo sitio donde ocurre la acción, puedan mantenerse observando a distancia ⁶². Su estado de alerta es continuo, para ello aportan diversas tecnologías implementadas para la optimización de la captura que incluyen visión nocturna infrarroja, sensor de detección de movimiento, enfoques, teleobjetivos, lentes *ojo de pez*, controles remoto, mandos a distancia. La anatomía de las cámaras ha sido estudiada científica y minuciosamente, son una especie de ojo de cristal eclipsado totalmente, blindado en su aparataje, un aspecto de bunker actual, donde a través de la transmisión se esconden los pocos espectadores, el único espectador, o incluso ninguno, teniendo -aquellos observadores que existen- como única misión ver, atender, controlar toda normalidad y anormalidad humana ocurrida, registrada por la transmisión. La ubicación también puede remitir a una noción de bunker pues se instalan en puntos de visión concretos, álgidos, superiores, donde se pueda abarcar el mayor espacio posible de actividad y contexto, donde si

⁶¹ Todo esto entendiendo la fragilidad de los límites y la permeabilidad de los términos «público» y «privado» pues actualmente el concepto de «lo común» entre lo digital y social, se ha expandido, abriendo otras maneras de interacción que resignifican el rígido sentido de propiedad del modelo neoliberal.

⁶² En torno a vida moderna y cultura visual Nicholas Mirzoeff plantea la actual experiencia humana más visual y visualizada que antes, determinada por la era de la pantalla, la conectividad y la ciudad global: «La vida moderna se desarrolla en la pantalla. En los países industrializados, la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: cámaras ubicadas en autobuses, centros comerciales, autopistas, puentes y cajeros automáticos. Cada vez son más numerosas las personas que miran atrás utilizando aparatos...» (Mirzoeff, 2003: 17).

bien no se ocultan de manera subterránea como las fortificaciones bélicas, a veces se camuflan con su escaso tamaño, altura y diseño intentando pasar inadvertidas a la mirada humana, mimetizándose a la urbanidad exterior o al inmobiliario interior para ser olvidadas o desapercibidas mientras ellas se mantienen «despiertas» las 24 horas. El resultado de este sistema es una indescifrable cantidad de filmaciones e «imágenes operativas» (Farocki, 2013: 29) que dan vuelta por el mundo a modo de *residuos* de toda realidad que pasa ante ellas, cumpliendo una función de visibilidad desechable cristalizada por la pantalla y el monitor. Reproducciones que más bien aparecen como *espectros de imágenes* sometidas a la necesidad impuesta en las actuales sociedades del riesgo que sospechan de todo y se rigen por la inmediatez y fugacidad de estas *imágenes ciegas*, que observan sin percibir, que reconocen sin cuerpo. Imágenes de orden corporativo limitadas a un régimen capitalista de vigilancia que actúa como «un operador económico decisivo en la medida en que es a la vez una pieza interna en el aparato de producción y un engranaje especificado del poder disciplinario» (Foucault, 2002: 107).

Desapercibidas y *vivas* en todo momento, sin la necesidad de dormir, estas cámaras arrojan imágenes imparciales y panópticas que han llegado a una alta tecnología óptica «a prueba de todo posible enemigo» en esta actual sociedad de control que ha perfeccionado sus armas visuales para defender la lógica del capitalismo cognitivo, su poder y dominio. En ello los aparatos ópticos se han visto envueltos en una trama maquinada, se han tornado instrumentos de representación que prescinden de la atención humana, que obtienen como resultado «imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino son más bien parte de una operación» (Farocki, 2013: 29) donde se ejerce la economía de la visibilidad en la intervención del poder disciplinario que se esconde haciéndose invisible, operando con narrativas ciegas, fugaces, efímeras, desechables pero que mantienen al individuo conciente de ser detectado, de ser visto, llevándolo a un actuar subordinado por su aspecto, sus gestos y comportamiento, poseedoras de un *poder disciplinario* implacable sobre ellos. Según Byung-Chul Han este *poder disciplinario* consiste en entornos de encierro y aislamiento donde el individuo cambia de un espacio a otro de reclusión, la escuela,

la familia, el hospital, la plaza, la fábrica, el centro comercial, así la *sociedad disciplinaria* se mueve en un sistema cerrado que es vigilado con cámaras e información *desde dentro* (Han, 2014b). Han advierte que la presente *sociedad de control* que reina en nuestros días es parte inherente a las maneras de comunicación digital; una sociedad donde cada individuo observa y vigila al otro, donde plataformas virtuales, redes sociales, buscadores, aplicaciones, etc. actúan como servicios secretos a los cuáles el sujeto entrega voluntariamente sus datos, movimientos, retratos, preferencias, su vida íntima y cotidiana. Así las empresas parecen espiar desde dos frentes el actuar de sus empleados, por un lado a través de estos servicios, y por otro, mediante las cámaras de vigilancia situadas en puntos específicos de visión: Han plantea que en la actual sociedad de control «sus habitantes se comunican no por coacción externa, sino por necesidad interna, o sea, donde el miedo a tener que renunciar a su esfera privada e íntima cede el paso a la necesidad de exhibirse sin vergüenza» (2014a: 101). Y por tanto viven una «ilusión de libertad» que más bien los mantiene bajo un régimen informativo de 24 horas no sólo trabajando (físicamente como individuos empleados) sino siendo expiados, fisioneados, notificados, etiquetados, fichados, enlazados, *anonimatizados*: conectados a un orden establecido y disciplinario que lo hace preso desde el *inconsciente digital* o lo que Han define como el *inconsciente colectivo* ⁶³.

De la misma forma, si entendemos los dispositivos tecnológicos de captura visual y representación -me refiero a un nivel general/cotidiano: cámaras, móviles, filmadoras...- como máquinas ópticas que reproducen la «automatización de la percepción visual» (Virilio, 1998: 77) pero que, de igual manera, aún necesitan la atención humana operándolas ⁶⁴, es decir un ojo humano que por el visor o por la

⁶³ «Podemos vislumbrar entonces la posibilidad de un sujeto cartesiano problemático, en pugna permanente con el conocimiento de sí mismo y del mundo. Un sujeto que piensa produciendo representaciones provisionales de mundos posibles y que a su vez es sometido a la sujeción social por las representaciones dominantes. Tal sería la complejidad del sujeto hoy: piensa porque se relaciona conscientemente con el mundo a través de la producción de *representaciones subjetivas* que, a su vez, son fruto de las representaciones sociales dominantes» (Lupión, 2014: 137). Representaciones que asimismo le son vitales como puentes que le permiten la identificación, comprensión y aceptación de su entorno social.

⁶⁴ Situación advertida por Crary como la administración de la atención e imposición de la homogeneidad a través de dispositivos visuales que regulan la actividad y el despliegue de cuerpos individuales (Crary, 2008a: 38).

pantalla sostiene el objeto y percibe como cuerpo sensible, tembloroso, afectado con lo que observa, nos preguntamos: ¿Qué pasará con todas estas imágenes operativas sin cuerpo ni «ojo» que registran cada segundo del pasar del tiempo, que tal vez no serán nunca vistas por nadie, que se almacenan y archivan sin destino? Imágenes mecanizadas de fino iris tecnológico que rastrean cada gestualidad de los individuos, que entran en su encuadre sin la intención de identificarlos nunca: sujetos que son simples siluetas, pelusas, hormigas, manchas movedizas detectadas por la máquina. ¿En cuántas de esas imágenes que deambulan globalmente hemos sido parte, o en un futuro, seremos parte de un reparto de masa humana sin nunca saberlo? Es quizá lo que ocurre con las imágenes que observamos de las cámaras de vigilancia aparecidas en la película *Mauchos*.



Extracto *Mauchos*

Probablemente no sabremos quienes sean aquellas personas que convulsionadas con los 8.8 M_w del terremoto huyen despavoridas intentando resguardarse hacia un sitio seguro. Tampoco importa realmente sacarlas del anonimato ni saber qué lugar específico es. Conocemos su existencia mediante el registro que, como imagen de un canal privado, se transforma en pública cuando captura la histeria colectiva, la falta de aliento, el sobresalto común. Es la dificultad y la violencia del momento en la cuál se envuelven aquellas manchas y formas captadas por los sensores de la cámara

llamadas *personas*, lo que nos permiten aproximarnos, conocer su estado de crisis terrenal. El conflicto lleva a desvelar la imagen resultante del proceso, a destaparla -a entregarla a la prensa, a documentales, a los medios- de su permanente extravío: la imagen trasciende de su invisibilidad e ilegibilidad habitual porque detecta al sujeto fuera de su lugar, en sus límites, sobresaltado, expuesto, debilitado física y emocionalmente, con el mundo que cae ante sí.

Las imágenes pactan interés para esta lógica capitalista de control disciplinario cuando demuestran ser «útiles» en la fractura del mundo, en la fisura entre sociedad y naturaleza, cuando el sujeto se derrumba y desespera. Si aquellas cámaras ven-*en-vez-de-nosotros* y nos-ven-a-nosotros tomando una distancia incalculable de la mirada humana, será probablemente cada vez que dejen asomar la *herida* del cuerpo humano en el estado de convulsión, cuando tengamos *alguna opción* de observarnos como seres constantemente retratados mediante monitoreos invisibles, que nunca visualizaremos, que pertenecen a un régimen visual privado que se alimenta de nuestro devenir común y su accidente.

Como último atisbo, resulta relevante referirse aquí a los ensayos fílmicos de doble pantalla *Eye / Machine* (2000-2003) de Harun Farocki que despliegan dichos cuestionamientos desde las «imágenes operativas» de carácter autónomo y automatizado. Estas inquietudes surgen en Farocki a raíz del uso de la tecnología bélica en la primera guerra del Golfo cuando por primera vez se emplean dispositivos ópticos como armas de ataque, éstas denominadas «cámaras suicidas» fueron usadas durante la invasión norteamericana a Irak a principios de los noventa e iban instaladas en los misiles durante su trayectoria hasta localizar el objetivo, impactar y continuar emitiendo aún después de la explosión. El resultado de estas cámaras son imágenes que viajan prescindiendo de los mismos seres humanos, imágenes tan espectrales como criminales, que «desde la perspectiva de una bomba se podrían interpretar como una *subjetiva fantasma*» (Farocki, 2013: 30). Imágenes que actúan como testigos oculares *ciegos*, lejanas y desentendidas. Que disponen de una conexión inmediata de «reconocimiento» (*Aufklärung*) que al igual que las cámaras de vigilancia CCTV detectan su objetivo en la distancia ocular

desenvolviéndose, como advierte Farocki, como *imágenes de procesos técnicos*, *imágenes de resultados*, *imágenes protésicas*, *imágenes de datos* que inspeccionan y persiguen todo aquello *vivo* que se mueva. Piezas internas «en el aparato de producción y un engranaje especificado del poder disciplinario» (Foucault, 2003: 107) que terminan finalmente documentando los quiebres físicos y los desvelos emocionales de la sociedad capitalista obsesionada con convertir a los individuos en objetos de observación (Crary, 2008b) y movimientos sospechosos.

3.4 La imagen *encapsulada*: ocultamiento, invisibilidad y anestesia en torno a Fukushima



Fotograma de *Fukushima*, desastre nuclear (RTVE)

Podríamos referirnos como *testigo ocular distante* en la escena sísmica a aquél sujeto que observa a una distancia kilométrica en el impedimento de acercarse al lugar del desastre por riesgo de contaminación masiva, ocultamiento de información, prohibición de estado o censura. A su vez, una imagen *encapsulada*, podría referirse a aquella que registra una realidad que intenta ser resguardada en una *burbuja* distante, que no se exhibe; una imagen que no sólo se impide observar, sino incluso se intenta no generar, pues, en su eventualidad de existencia, consigue develar un conocimiento adverso: develar el fracaso y el horror, develar cuán siniestra se ha vuelto *la humanidad* con sí misma y su entorno. En todos dichos matices, el desastre nuclear ocasionado por el terremoto y tsunami japonés el año 2011 que afectó a la central radiactiva de Fukushima-Daiichi marca precedentes. La fuerte sacudida telúrica y el posterior oleaje desatado ha sido la mayor destrucción sísmica en la sociedad japonesa que haya tenido su historia. Uno de los factores de relevancia en esta tragedia es que en las zonas afectadas de las costas de Tōhoku, se encontraban 4 de

las 19 centrales nucleares (con 53 reactores activos en total) que hay en todo el país y que abastecían a Japón y al mundo de energía atómica. La situación más grave fue en la central Fukushima-Daiichi (o Fukushima I) situada a 300 kilómetros al noreste de Tokio, a 280 kilómetros del epicentro y perteneciente TEPCO, la mayor corporación energética japonesa y una de las centrales nucleares principales en el planeta. Una crisis nuclear que a diferencia de Chernobyl, no se desató por un error humano, sino por la *sorpres*a de la naturaleza, desencadenando así, un gran número de interrogantes inéditas, preguntas instaladas en lo incierto y lo desconocido, episodios de alteración ambiental y sanitaria masiva, de exilio e impotencia social. En todo ello, las formas de visualización del desastre se difuminan y son confusas hasta el día de hoy (2016). Primeramente el ocultamiento y la negación de información (una imagen legible cognitiva) por parte de los gobiernos, las instituciones científicas y la industria nuclear, asimismo, la invisibilidad física de la radiactividad (una imagen visible de amenaza) que se mueve como nube en silencio sin ver, sentir, oler: ni humanos ni animales podemos percibir su propagación. El ocultamiento y la invisibilidad serían aquí dos claves que se contraponen y asemejan, que al jugar con los límites de lo visible arrojan aquellas preguntas -de vida, del mundo- ancladas en otras dudas y nebulosas que se asumen y se expanden luego de una catástrofe atómica como la misma radicación: por el viento errante. Respuestas destinadas al paso del tiempo, a un transcurso que no tiene fin y donde la pregunta -también errante- se cimienta en cómo vivir experimentando el veneno de la radiación transparente y permanente, que sólo encuentra su visibilidad cuando el cuerpo o la criatura viva se deteriora y enferma. Un avance tan invisible como la imagen de desastre que se oculta ¿cómo se determina lo que podemos y no podemos ver, lo que ansiamos saber y se nos prohíbe, quién decide qué tenemos «derecho a mirar»⁶⁵?

⁶⁵ Tomando prestada la frase de Nicholas Mirzoeff quien propone una «contravisualidad» o una «contrahistoria de la visualidad» donde *el derecho a mirar* se revela dentro de un contexto interdisciplinar que permite al sujeto de una mirada mutua e igualitaria, que lo relaciona a su subjetividad y colectividad, a la comprensión de sus procesos internos y compartidos, a la invención de un fin común «incluso comunista» (Mirzoeff, 2011: 1)

Para vislumbrar estas preguntas y desplegar las elaboraciones en torno a las nociones de ocultamiento e invisibilidad, comenzaremos considerando que la industria nuclear mundial, antes que ocurriera este mega evento tectónico, aseguraban que las medidas de seguridad eran tan rigurosas e inalterables que la probabilidad del riesgo de algún accidente nuclear que derivara en la múltiple explosión de los reactores (la fusión del núcleo), era mínima, casi inexistente ⁶⁶, y que, por lo mismo, tanto la ciudadanía que vivía a sus alrededores, junto con sus animales, casas y plantaciones, así como los trabajadores de las centrales, estaban a salvo ante cualquier posible accidente nuclear. A salvo, por lo tanto, estarían también, todo lo contaminable, el océano pacífico, sus especies y criaturas vivas en superficie y submarinas, y todo el radio y las inmediaciones geográficas de la isla desde el continente, el aire, el cielo y el mar. Sin embargo, los pronósticos y las elucubraciones científicas y económicas no estimaban que la potencia de la naturaleza podía ser bastante más poderosa de lo que la estrategia de ingeniería humana basada en la historia sísmica, podía representar, construir y capitalizar.



Noticias tsunami Japón (NHK)

Primero el terremoto de 9 M_w golpea con una potencia inmedible la central Fukushima-Daiichi durante seis minutos, los reactores que estaban en funcionamiento se apagan automáticamente, los tendidos eléctricos se derrumban y la planta queda aislada de la red eléctrica nacional. Una hora después, el oleaje del tsunami que venía viajando desde mar adentro y había sido avistado desde el cielo, llega y sobrepasa la presa o el rompe-ola consignado a proteger las instalaciones para

⁶⁶ Véase el ensayo «Las imágenes de #Fukushima: el mapa de lo invisible y el vertedero de tierra radiactiva, o una ontología de naturaleza post-nuclear» de Pablo de Soto quien advierte esta probabilidad como «una posibilidad entre un millón de años de riesgo» (2015: 29)

olas de un máximo de seis metros, no obstante estas olas miden más del doble, tienen aproximadamente catorce metros de alto y se devienen en un tren de siete olas, un pescador de la zona las describió como si fuesen una *montaña de agua* ⁶⁷.

La montaña, inédita en lo que creemos saber de la historia de la naturaleza y de la representación visual, devasta la central por completo, daña las salas de máquinas, anega los generadores de emergencia de las distintas plantas y sótanos, inunda motores, turbinas, bombas de drenaje, cableado, monitores. Remata lo que el terremoto dejó en pie. Paralelamente hacia el sur en Daini-Fukushima II la catástrofe es igual de grave y el caos va en aumento. No hay corriente eléctrica y no se puede refrigerar, la situación es extrema, la estación sufre un apagón general. Lo que sucede allí dentro es desconocido e incierto, durante aquellas horas, ni los mismos operadores tienen noción de lo que sobreviene con la central, tampoco qué pasará con ellos ni con la energía nuclear que temen comenzara a liberarse con la probable explosión de los reactores ⁶⁸. Los trabajadores están *encapsulados*, aislados sin deducir cómo actuar, con la conciencia de proteger a Japón y el mundo de la calamidad nuclear. La imagen de aquellos momentos de tensión en la central (imagen entendida aquí como imaginario posible) la pensaremos como escenario no visible, de imposible observación, de hecho hay -o se conocen- escasos registros de aquellos instantes realizados por los operadores en plena faena de incertidumbre. Un acontecimiento de «no registro», que, como acontecimiento único, marcado por el aislamiento y su comportamiento sin precedentes, se nos aparece también como imagen censurada por las autoridades y los medios, contada oralmente tiempo después por sólo unos pocos trabajadores. Una imagen incógnita no develada, que se desenvuelve como ese tipo de instantes donde la cámara, o la necesidad automatizada, casi obsesiva de representación, es olvidada, pues, la presión psíquica, física, afectiva de los sujetos que experimentan el momento es de tal indefinición, que la posibilidad de representación pierde su valor ante la realidad, la realidad se

⁶⁷ En documental *Inside Japan's Nuclear Meltdown*, de Frontline (PBS).

⁶⁸ Existen diversos documentales que reflejan la situación vivida durante el instante sísmico, así como también horas, días o años después, entre ellos hemos recogidos ciertos datos de *Inside Japan's Nuclear Meltdown* de Dan Edge (PBS), *Fukushima, desastre nuclear* (RTVE) y *Die Fukushima-Lüge* de Johannes Hano (ZDF).

sobrepone a toda representación posible: la mirada y el cuerpo de los afectados ante la complejidad del momento parece sólo experimentarse sin un artefacto en mano que lo confirme.



Secuencia estallido reactor tres, NTV Japón.

Desde la distancia kilométrica no se sabía qué pasaba en las centrales. Los trabajadores no lograban operar guiados por los manuales de procedimiento porque la situación era inédita, los instrumentos y máquinas estaban muertas. Lo ocurrido superaba cualquiera de los escenarios para los cuáles estaban entrenados, escenarios que habían ensayado y simulado diariamente. La dimensión del colapso era un misterio, las noticias oficiales contradictorias, las informaciones gubernamentales escasas y TEPCO mantiene el silencio. Ante la crisis nuclear, el gobierno presidido por Naoto Kan, teme tener que ordenar una evacuación masiva de los habitantes de Fukushima hacia la ciudad de Tokio, es decir millones de personas. Por mientras se avisa a la ciudadanía ya en sí misma colapsada por el evento sísmico, que, según la distancia que se encuentren (tres kilómetros de radio entorno a Fukushima I) se marchen lejos y abandonen sus hogares en el estado en que estén; todo este escenario se contextualiza con la suma de, hasta ese momento, 16 mil víctimas mortales por el desastre sísmico en la prefectura de Fukushima. Habían pasado dos días y la central

seguía buscando distintos métodos para apalea la probable explosión de los reactores y evitar el accidente más grave que se podía pronosticar, la fusión del núcleo; cada maniobra, como señalan los mismos operadores parece «suicida» ⁶⁹. En ello el reactor tres sufre la explosión de la parte superior del edificio, suceso que es filmado en directo a una distancia kilométrica con un gran teleobjetivo, para luego ser difundida por los medios informativos.

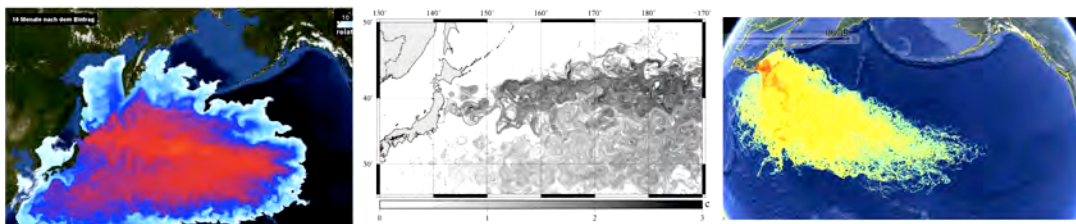
Esta destrucción del reactor se registra como un paisaje radicalmente lejano, no obstante revela la suficiente agonía experimentada en la central y la crisis nuclear que parece ocurrir en aquella *burbuja radiactiva*, en aquél aislamiento distante: la explosión devela la amenaza invisible, silenciosa que comienza a propagarse y no tiene fin. Es una imagen que a modo de secuencia circula a nivel global y se presenta como representación «oficial» y «aceptada» por los agentes involucrados en la tragedia ambiental y la prensa (emitida primeramente por NTV Japón). Son las primeras imágenes fílmicas que registran alguna reacción visible del acontecimiento, instalando a sus autores y a todos los observadores alrededor del mundo atentos a la noticia, como *testigos oculares* que observan un desastre inédito -en la historia de la naturaleza, la humanidad y en la historia nuclear- que en su controversia aún está en desarrollo, sin controlar, imaginándose en la lejanía y en la insospechada dimensión venidera ⁷⁰. Es por lo tanto, la imagen que queda a la posterioridad como representación visible del estallido nuclear, de la agonía de la sociedad golpeada por el sobresalto de la naturaleza y observada en directo, transmitida por los medios oficiales quienes nos convierten también a nosotros, espectadores geográficamente aun más distantes, en observadores de la incertidumbre y lo invisible.

La catástrofe entonces se visualizaba mediante aquella «versión oficial» posible a compartir como plasmación óptica del hecho en desarrollo, y con ello, parecía materializar las sospechas y confirmar el pánico en la población de la prefectura de

⁶⁹ En documental *Fukushima, desastre nuclear* de RTVE.

⁷⁰ La experiencia de los operadores de la central en esos momentos exponiendo sus vidas y todo ese proceso acontecido en la distancia o *encapsulado*, suele ser relatado por ejemplo en los documentales y reportajes antes mencionados, mediante imágenes que en su mayoría fueron recreadas con ilustraciones, actuaciones o con escasas imágenes de archivo aportadas por los trabajadores o de otros momentos en la central.

Fukushima, en Japón y en las masas globales de espectadores alertas ante la crisis. Es entonces aquella misma imagen que a modo de «emblema» de la calamidad actúa como evidencia, la que también represente el acto de *invisibilización* y *ocultamiento* de la tragedia, pues, la secuencia a modo de representación de la destrucción, parecía satisfacer a la ciudadanía nipona y a la masa de observadores lejanos y globales, con una explosión que enseñaba el desastre y que informaba lo necesario como para «calmar» a afectados y espectadores con una imagen ilustrativa. La secuencia parece actuar como una *imagen anestésica* que, en la paradoja de reproducir lo apocalíptico, sacia el ansia colectiva de ver lo que pasa, de saber que sucede. Y con ello contribuye a la prohibición de difusión de la real información, a la falta de aclaración por parte de los estados e industria nuclear, al silencio gubernamental, a la discordancia reiterada de las fuentes oficiales y TEPCO, y a la evasión de responsabilidad. Toda esta situación llevará a la ciudadanía a buscar sus propios métodos y caminos de averiguación, resistencia y activismo para conocer el estado del accidente nuclear mediante formas de comunicación independientes, canales de televisión alternativos, blogs, redes sociales, etc. ante el evidente «abandono» y la impotencia del régimen visual y cognitivo en que estaban sumergidos ⁷¹.



Avance de nube y viento radioactivo

Esta sed de los grupos afectados por enterarse de lo que les acontecía y tener alguna idea de cómo proceder, será también el motor que lleva a diversos artistas y colectivos a realizar obras y acciones en y en torno al escenario de la catástrofe, esto no sólo para indagar en los hechos verídicos, sino como llamado de atención global, como foco de visualización del ocultamiento, como forma de pensar y reaccionar

⁷¹ En torno a esto y los siguientes párrafos sugerimos los artículos: «Indignez-Vous! 'Fukushima,' New Media and Anti-Nuclear Activism in Japan» de Nicola Liscutin (2011); «Fukushima and Okinawa- the *Abandoned People* and Civic Empowerment» de Satoko Oka Norimatsu (2011); «The Fallout, Seven months later: Japan's nuclear predicament» de Evan Osnos (2011).

ante una tragedia que con sus consecuencias vislumbraba el sufrimiento biológico colectivo y un futuro de incierto palpar: ¿Qué pasaba con aquella *imagen radiactiva* que nunca sería agible de observar y que se ilustra a modo de simulación? ¿Qué pasaba con las nubes radioactivas que se desplazaban geográficamente sin rumbo determinado a través del viento que, con su movimiento natural, van acarreado las partículas atómicas hasta envenenar distintos sectores del planeta, contaminando las aguas, los alimentos, los bosques, los animales, la salud humana? ¿Aquella nube y viento atómico que «no sabe de fronteras» (Beck, 2002: 36) y se expande espectral viajando a la deriva y en silencio por el aire? ¿Aquellas emisiones radiactivas que al contaminar el ecosistema obligaban a las comunidades de Fukushima a autoexiliarse, a abandonar y perder sus hogares, familias, sus vínculos sociales, su arraigo telúrico?

⁷² ¿Qué pasaba con «aquella fuerza de la civilización invertida y transformada en una fuerza de la naturaleza en la que la historia y el clima se han unido de una manera tan paradójica como poderosa» (Beck, 1998: 16), tan punzante como intangible?

Dichas preguntas en las manos de los distintos actores sociales intentan sondear opciones tangibles, compartibles, pensables, activables, manifestables, de visualizar y de «sacar a la luz» el accidente nuclear mediante un imaginario que se opusiera a las *imágenes anestésicas* que ciertos medios vigilados por el gobierno y la industria nuclear internacional querían imponer a la ciudadanía para controlar sus síntomas de impotencia. Entre ellos el colectivo artístico Chim↑Pom es consiente que desde la práctica artística tienen una responsabilidad como agente de cambio y compromiso social ⁷³, para ello dejan de ser *testigos oculares distantess* y se trasladan al lugar de la catástrofe para realizar una serie de acciones performáticas y proyectos visuales radicales reunidos en *Don't Follow The Wind* y *Real Times* que cuestionan el paisaje identitario japonés y los símbolos nacionales. De esta manera transgreden la prohibición de ingreso al lugar haciendo flamear la bandera japonesa frente a la central, cambiando su esfera roja por el signo radiactivo; además, fotografían y

⁷² Abandonar y perder lo que Descola y Pálsson plantean como el «medio ambiente» es decir la fusión entre persona y el medio que lo rodea, ambos como parte de un sistema irreductible, la persona como parte del medio ambiente y el medio ambiente como parte de la persona (Descola y Pálsson, 2001: 30).

⁷³ En la entrevista en video *Radioactive Art in Fukushima | Don't Follow the Wind*.

buscan a los miles de perros que quedaron abandonados en las calles desoladas de las zonas de exclusión, zonas forzadas a ser evacuadas.

Aquél desafío de ingresar a las zonas de peligro y experimentar el suceso también es advertido por el artista Kota Takeuchi quien logra camuflarse como un trabajador más de limpieza en Fukushima Daiichi -quienes eran los únicos que podían acceder a las plantas nucleares- y escribir en su blog a diario las condiciones laborales a las que estaban sometidos los empleados. Asimismo durante la transmisión de 24 horas en vivo del sistema de vigilancia de las labores de limpieza de TEPCO, Takeuchi con traje de protección y máscara de respiración, apuntala con el dedo a una de las cámaras desafiando la transmisión y el comportamiento silencioso que debían seguir los trabajadores, un gesto de acusación pública que representaba señalar la culpabilidad de la compañía nuclear y que queda representada como imagen que se viraliza y difunde bajo el nombre de *Finger Pointing Worker*⁷⁴.



Home Lost- Fukushima Project N°1 de Yuki Iwanami

De igual forma el fotógrafo Yuki Iwanami registra imágenes de los alrededores desolados y del paisaje espectral de Fukushima arrojado por el accidente nuclear; en especial con su proyecto *Home Lost- Fukushima Project N°1* el artista se traslada a vivir a la prefectura para ir observando las alteraciones y los detalles, desde el 2011 al tiempo presente, de los poblados abandonados y su «medio ambiente» (Descola y

⁷⁴ Esta acción también aparece en el vídeo *The radiant* del colectivo inglés The Otolith Group (2012) quienes trabajan con imágenes audiovisuales ya existentes y entrevistas a científicos y activistas, en torno al colapso atómico posdesastre regresando el concepto de «necropolitics of radiation» y viajando en el tiempo y el espacio para plantear las ciudades y pueblos japoneses como laboratorios del régimen global nuclear.

Pálsson), áreas que habitan entre la nube invisible de emisión nuclear y las capas de material radiactivo. Sus imágenes advierten una carga atemporal: algo tienen de un pasado de alguna parte, algo tienen de un futuro que percibimos quizá ya llegó y se instaló ante nuestro ojos. O tal vez es un futuro aún mas distante que se anticipó. Son imágenes de un paisaje enfermo, en *cuarentena*, castigado por un monstruo nuclear sin cuerpo, fantasmagórico, que deambula como alma en pena y que se mete en los cuerpos vivos para mutarlos y destruirlos.

Un paisaje -revelado por Iwanami- que ha sido apartado, *encapsulado*, clausurado, marginado, que parece «oler a muerto» pero que de pronto arroja ciertas señales de subsistencia salvaje; recuerdan, de cierta manera, los escenarios fílmicos de Andrei Tarkovski y su latencia apocalíptica que somete al espacio, sus personajes y emociones a un constante devenir suspendido en el tiempo, de transitoriedad imprecisa y lamentos oníricos. Recuerdan también los escenarios de naturaleza amenazante de las novelas de J.G. Ballard, donde insectos, enfermedades, tormentas, dan cuenta de un ambiente distópico donde los personajes intentan sobrevivir en este clima adverso que los confina a un fragmento del mundo irreversiblemente flagelado y olvidado.

En el trabajo de Iwanami las escenas están inmersas en una soledad forzada, la idea de ruina o más bien de cultura residual, proviene del éxodo masivo ante lo que sabemos, nunca se observará, pero, a diferencia de las ruinas del accidente de Chernobyl (1986), aquí se desprende un pensamiento diferente ya que la sociedad rusa fue expuesta al peligro tecnológico y global bajo los fundamentos de que el «cálculo del riesgo» (Beck, 2002) fue golpeado. En cambio en Fukushima, el desastre fue antecedido y originado por la magnitud de la actividad tectónica y las posteriores olas tsunámicas, lo cuál matiza la percepción de que el accidente nuclear ya no encuentra la responsabilidad en el desliz del cálculo humano como fuente de la tragedia como lo fue en Chernobyl, sino en algo, a nuestro parecer, más sugerente, y que toma relación con la *triste* capacidad del imperio de la industria, del poder de las autoridades -científicas, económicas, gubernamentales, políticas, japonesas, globales, internacionales...- o de las decisiones capitalistas, de creer que todo es posible de ser

manipulable, controlable, adquirible: dimensionable a sus deseos ⁷⁵. Capacidad que renuncia a la noción de *probabilidad* como centro de las relaciones, que olvida y somete a las incesantes *fluctuaciones* naturales, a la fragilidad y vulnerabilidad inherente a todo ente, o al posible asomo del accidente en el cuerpo físico personal, en el entorno social colectivo, en la experiencia sensorial común y en el «medio ambiente». De esta manera, negarse a la mera eventualidad de que *lo accidental* ocurra y siga ocurriendo, se advierte como imagen clave ya que puede ser figurada como un encubrimiento a aceptar la transformación y la actividad propia del planeta; además rechazar las nociones -provenientes sin ir más lejos del campo de los mismos estudios físicos, en este caso de Isabelle Stengers e Ilya Prigogine (1990b)- de *suceso*, *sensibilidad*, *inestabilidad* y *bifurcación*, nociones que en sus atributos se vinculan y contrastan; en torno a esto es relevante entender lo que señalan estos autores :

Comprender una historia no es reducirla a regularidades subyacentes ni a un caos de sucesos arbitrarios; es comprender a la vez coherencias y sucesos: las coherencias en tanto que pueden resistir a los sucesos y condenarlos a su insignificancia o, por el contrario, ser destruidas o transformadas por algunos de ellos; los sucesos en tanto que pueden o no hacer surgir nuevas posibilidades de historia (Stengers y Prigogine, 1990b: 54).

Asimismo que:

La noción de «sensibilidad» une lo que los físicos tenían costumbre de separar, la definición del sistema y su actividad. Para definir un sistema en el equilibrio podemos despreciar el hecho de que se encuentra en el campo gravitatorio terrestre, pero esta aproximación ya no es posible lejos del equilibrio. Es entonces la actividad del sistema la que obliga a transformar su definición. Desde este momento ya no se puede hablar, como era el caso en el equilibrio, de un sistema «manipulable», totalmente determinado por sus «condiciones de contorno», es decir, por las relaciones que mantiene con su medio y que nosotros podemos manipular a su voluntad. Es la actividad intrínseca del sistema la que determina cómo debemos describir su relación con el entorno, la

⁷⁵ Y como planteara Arendt: «Los hombres no sólo desean lo que tienen más a mano; son capaces de imaginar objetos de deseo para obtener lo que necesitan con el fin de calcular los medios apropiados» (1984: 314)

que genera así el tipo de inteligibilidad que será pertinente para comprender sus historias posibles (Stengers y Prigogine, 1998b: 67)

Y finalmente:

Volvamos al problema de la inestabilidad. ¿Qué pasaría si...? ¿Qué hubiera pasado si...? No son solamente preguntas de historiador sino también de físico que se enfrenta a un sistema que no puede ya ser representado como manipulable y controlable. Estas preguntas no remiten a una ignorancia contingente y superable sino que definen la singularidad de los *puntos de bifurcación*. En estos puntos el comportamiento del sistema se hace inestable y puede evolucionar hacia varios regímenes de funcionamiento estables. En tales puntos, un «mejor conocimiento» no nos permitiría deducir lo que sucederá ni sustituir las probabilidades por certezas (Stengers y Prigogine, 1990b: 68-69).

Si nos interrogamos entonces todo esto desde una perspectiva planetaria y social, en la relación *naturaleza/cultura*, advertimos que aquella articulada posición de encubrir, de invisibilizar, de negar, de falsificar se convierte en un discurso de dominio y poder -mantener al «individuo disciplinado» como planteara Foucault- que pretende hacernos creer que las formas y fuerzas del comportamiento natural, de lo no humano (o su condición sensible también como devenir) pueden ser hasta en la dimensión de lo atómico manipulable, y que los estados de *fluctuación*, *bifurcación*, *suceso natural*, no están aceptados ni permitidos como parte de los procesos propios del planeta, del tejido social, de individuos y seres que habitan *junto a él*. ¿A qué ha llegado entonces la *vida humana/inhumana/posthumana* en pos del desarrollo de la modernidad, la industria, la tecnología, el progreso? ¿A exponernos a riesgo constante, a tener la obligación de proteger -los cuerpos propios y ajenos- permanentemente? ¿Acaso esta aparente decadencia, desnaturalización, indiferencia de la relación con la vida no humana, esta intromisión feroz en intentar manipular la lógica y las capacidades de la naturaleza -en lo tectónico, en lo atómico, en lo humano- hasta límites insospechados, era lo que tenía que suceder? ¿Que la historia iba a ser esta y no otra como pretendemos creer? Y si, como plantea Beck, «la confesión de una contaminación *atómica peligrosa* equivale a la confesión de *la falta*

de esperanzas para regiones, países y continentes enteros» (1998: 10), no tendríamos que olvidar preguntarnos entonces, acerca de qué pasará con la *invisibilización* del deterioro del alma, que junto con el cuerpo físico pierde todo volumen para regenerar sus heridas y mantener la esperanza. O qué pasará con la muerte del *espíritu* -entendido como aliento, como interior y motor- que permanece retenido en el contorno del cuerpo, sin latidos suficientes como para reiniciar su fin. En este sentido este tríptico cuerpo/alma/espíritu, se plantea aquí como una relación complementaria o dialéctica relativa a las ideas planteadas por Cheng:

Si el alma es íntimamente personal, el espíritu tiene un aspecto más general, más colectivo; es el espíritu el que permite el lenguaje del razonamiento. El papel del espíritu es central: contribuye a formar al individuo y a situarlo en el corazón de la red social. El alma participa de la esencia de cada ser, constituyendo su parte mas secreta, a veces la más inconsciente; está allí, entera, desde antes de su nacimiento y la acompaña, siempre entera, hasta su último estado, incluso si el espíritu se altera o desfallece. Ella es la que, absorbiendo pacientemente todos los dones y las pruebas del cuerpo y del espíritu, constituye el auténtico fruto que conserva intacto lo que hace la unicidad de cada uno (2015: 49).

Como cuestión final, cabe hilar aquí ciertos casos de desastres naturales medioambientales provocados por la industria metalúrgica donde la indiferencia por parte de las autoridades no es sólo ante el deterioro físico del cuerpo de sus habitantes y especies vivas, sino también ante el deterioro del *alma*. La historia de Ogata Masato se conoce como un caso de activismo político ante la inicial silenciosa y luego crónica enfermedad que sufría en la década de los cincuenta siendo pescador en la bahía de Minamata en la costa occidental de Kyushu, Japón. Masato al igual que sus padres e hijos, padecieron durante décadas misteriosos síntomas, inexplicables y desconocidos para la medicina, hasta que en 1968 el gobierno reconoce el envenenamiento de mercurio en las aguas a causa del río que liberaba la fábrica de productos químicos Chisso Corporation. Esta empresa, a pesar de las protestas públicas de los pobladores, durante años se alió con el gobierno japonés para negar y ocultar la culpabilidad y responsabilidad en el empeoramiento de la

salud de la gente de la bahía. La visión de Masato sobre su historia va más allá de «hacer justicia» o de redención, su historia se volvió un gesto de protesta en torno a la condición del alma, del espíritu ya perdido y desfallecido. Masato que ejercía la filosofía animista donde espiritualidad y naturaleza, almas vivas y muertos, elementos inanimados y animados se conectan, planteaba que si bien la enfermedad era provocada por el impacto de la industria moderna, también encontraba sus raíces, en las exigencias y el ritmo de la vida contemporánea, en el exceso de tecnología, en la obsesión por tener aparatos y objetos producidos industrialmente a partir del abuso de las materias primas. Una vida contemporánea tan material que no daba lugar para el alma ni el espíritu. Para ser escuchado, Masato, realiza diversas acciones públicas, entre ellas una acción performativa el año 1983 donde se instala frente a los dirigentes de gobierno con un cartel que dice: «¿Nos están diciendo que esperemos hasta morir?»⁷⁶. Con ello Masato evidencia su malestar no sólo por su estado físico sino por la compensación económica que el Estado había estipulado para las víctimas, así plantea que el deterioro del alma es algo impagable, que la existencia de la vida misma en las sociedades actuales se ha convertido en un valor comercial, en un cálculo de cifras que nunca reemplazará la pérdida: el Estado indemniza con dinero como un acto *anestésico* de aliviar la muerte de sus «vidas en vida», sin embargo olvida el significado del alma intoxicada, el valor inmaterial del espíritu, la pérdida de afectos, todos tan intangibles e invisibles como el propio envenenamiento⁷⁷.

Philippe Descola advierte un matiz que, para terminar, se vislumbra crucial, que en la actualidad los estudios antropológicos y etnográficos concuerdan en que las concepciones de naturaleza son construcciones sociales que varían de acuerdo a valores culturales e históricos y que, por tanto, sería erróneo dar cuenta a modo general del comportamiento de *una* vida humana pues cada grupo social interactúa con un entorno físico singular; para visualizar esto plantea el ejemplo de comunidades como la de Masato quienes expanden sus vínculos con organismos no

⁷⁶ En *Rowing the Eternal Sea, the story of Minamata fisherman* (Keibo, 2001: 86).

⁷⁷ Véase el reportaje «Life-world: Beyond Fukushima and Minamata» de Shoko Yoneyama (2012).

humanos vivientes incluyendo espíritus, monstruos, minerales o entidades dotadas de propiedades definitorias como una conciencia, un alma, la mortalidad o la capacidad de crecer (Descola, 2001: 101) ⁷⁸.

⁷⁸ En Chile los casos de contaminación industrial y desastres ambientales son cuantiosos, uno de los más graves se presenta en la comuna de Puchuncaví en la Región de Valparaíso. La refinería y fundición de la empresa nacional de cobre Codelco ubicada en Ventanas, ha estado contaminando por décadas con escapes de arsénico y dióxido de azufre el aire marino que respiran los habitantes, quienes padecen en este entorno tóxico desde hace años enfermedades letales y dolores físicos. Ante la permanente manifestación de los pobladores y los colectivos locales de autogestión, y regidos por la falta de una política atmosférica y ecológica chilena, se logra en el año 2011 bajo recursos de protección contra Codelco, que el gobierno se pronuncie, sin embargo los ingenieros y el Estado llegan a acuerdos internos para que la refinería controle y reduzca los niveles de emisiones tóxicas, logrando «disminuir el riesgo» pero no prohibir el funcionamiento. En todo este contexto Puchuncaví sigue siendo una de las zonas tóxicas más contaminada de Chile, sólo en el sector de Ventanas hay 14 industrias que producen desechos nocivos para la salud, como arsénico, carbón, dióxido de azufre, óxido de nitrógeno y mercurio. Véase el ensayo «Hacia una política atmosférica: químicos, afectos y cuidado en Puchuncaví», Manuel Tironi (2014).

3.5 El *estallido* marítimo sísmico y sus representaciones



Extracto de prensa, tsunami Tailandia

Etimológicamente la palabra *desastre* vendría del sufijo latino *dis*: separación de múltiples vías, y *astre*: estrella o astro ⁷⁹. *Desastre* tiene su raíz en el latín astronómico, designaba la observación de un cataclismo estelar por el que un cuerpo fulgurante observado en el cielo, se disgregaba en mil direcciones hasta desaparecer. Otras veces indicaba un anómalo alejamiento de los cuerpos estelares entre sí que, normalmente, guardaban una distancia uniforme. La astrología en esa época observaba con mucha atención el movimiento galáctico para comprender los procesos naturales de nuestro planeta, algunas teorías relacionaban la acción y las fuerzas atractivas de los astros como efectos de los estragos sobre la tierra y la vida humana sin que éstos pudiesen tener el control sobre los cuerpos celestes. Este «desorden» cósmico suponía su influencia sobre la tierra como augurio de malas cosechas, desgracias y catástrofes naturales. «Disgregarse en mil direcciones hasta desaparecer» puede ser una metáfora sugerente para entender ciertas formas de

⁷⁹ Encontrado en el sitio web Etimología Universal.

explosión que suceden después del momento sísmico y que reflejan la fuerza deformante y anómala que desencadena.

Entre estas formas de explosión el fenómeno del *estallido marítimo sísmico* es una de las más visibles, sucede cuando las olas tsunámicas que vienen viajando desde la inmensidad del océano entran a la costa con gran fuerza y revientan contra las casas, barcos, puertos, vegetación, comunidades o lo que encuentren a su paso, explosión que pareciera visibilizar aquella *pugna* entre naturaleza y sociedad. La imagen inicial (extracto de prensa) registra el momento de inicio de llegada de ola en Tailandia el año 2004 pareciendo reproducir la incerteza suficiente como para, sólo con aquél gesto de choque entre mar y territorio, dimensionar el acontecimiento venidero; esta imagen si bien proviene de medios de comunicación masivos, de suponer, fue originalmente filmada por un turista que se encontraba en ese instante en el interior de su hotel. El terremoto submarino del sudeste asiático del 26 de diciembre de 2004 con epicentro en la costa de Sumatra, Indonesia y de magnitud 9.1 M_w , ocurrió a plena luz del día durante la mañana, situación que como es sabido, contribuye a prevenir y resguardar a las personas. No obstante, más allá de esta supuesta aseveración, este gigante sismo ocurrió donde nadie lo esperaba, los registros escritos instrumentales de los últimos siglos no permitían tener una razonable perspectiva en el tiempo del acontecer de tal fuerza tectónica lo que llevó a que habitantes del océano Índico y turistas esporádicos, estuvieran en absoluto desconocimiento en las labores de evacuación; así, en cuestión de pocas horas, con gran rapidez las olas entraron con un impacto sin precedentes por 13 países dejando una calamidad masiva con la tasa más alta de víctimas letales en la historia sísmica (Lagos, 2008). Otra característica de este tsunami fue la particularidad de su fecha (*Boxin Day*-26 Diciembre), desatándose cuando islas y costas estaban especialmente atiborradas de turistas y paseantes en vacaciones. Esta situación infiere en que circulen por internet diversos registros, fotografías, vídeos, reportajes, noticias, películas durante el temblor y posterior al sismo submarino, entendiendo que los diversos turistas que realizaron mayormente estas representaciones, siendo víctimas, sobrevivientes u observadores en medio de su descanso, contaban con aparatos

ópticos y métodos de registros suficientes para -ante el asombro de un impacto natural nunca experimentado- mediatizar el fenómeno y dar cuenta de la convulsión personal y general del momento. De hecho, que algunos balnearios índicos estuviesen colmados de extranjeros vacacionando produjo una atención especial ante el escenario de la tragedia en los medios y a nivel global ya que el evento si bien se situaba en un contexto asiático alejado o periférico del centro financiero global, muchos de los afectados y las víctimas eran ciudadanos «protegidos» internacionalmente o de «alto rendimiento» (Klein, 2105) que vacacionaban en aquellos parajes. Por lo mismo, la noticia alcanzó una repercusión de intereses geográficos y económicos que trascendía la agonía de las comunidades sudasiáticas. Noemí Klein en el libro *La doctrina del shock* y en especial en el capítulo «Despejando la playa» analiza la situación geopolítica-social de Sri Lanka, arrasada no sólo por el tsunami, sino por las decisiones gubernamentales post-desastre las cuáles aprovechan la devastación y vulnerabilidad de sus habitantes para la erradicación de los pescadores y sus familias de las playas con el objetivo de abrir paso a *holdings* que permitieran el uso turístico litoral y la construcción de complejos privados de inversionistas extranjeros. Klein plantea que, en cierto modo, el segundo tsunami fue sólo una dosis especialmente vergonzosa de la terapia del *shock* económico debido a que la tormenta hizo un eficaz trabajo «despejando la playa», es decir aquél proceso de desplazamiento y gentrificación que normalmente se extendería durante años se llevó a cabo en cuestión de días o semanas (Klein, 2015: 523)⁸⁰.

⁸⁰ En este mismo tema se centra el artículo «Post-tsunami reconstruction and tourism: a second disaster?» de Alison Rice (2005) donde la industria del turismo es advertida como una nueva fuerza de ocupación territorial que lucra en los planes de reconstrucción y decide el futuro de las zonas destruidas por desastres naturales, como fue el caso de la costa índica. Asimismo, en cuanto a capitalizar la adversidad y el desastre, en torno al huracán Katrina que arrasó las costas atlánticas de EEUU el 2005, Klein revela que uno de los negocios que lucraba con la condición natural incontrolable, se patentó cuando la aerolínea «Help Jet» advirtiendo la seguidilla de huracanes que se venían manifestando, ofrecía a las familias adineradas «el primer plan de escape de un huracán que convierte la evacuación de un huracán en unas vacaciones para personas de alta sociedad» (Klein, 2012: 541), es decir cuando se aproximaba la tormenta, la compañía convertía «un problema en unas vacaciones» retirando aéreamente (con helicópteros) a sus clientes para ser trasladados a complejos turísticos alejados de aquellas zonas críticas y «disfrutar la sensación de evitar la habitual pesadilla de evacuación por huracanes».

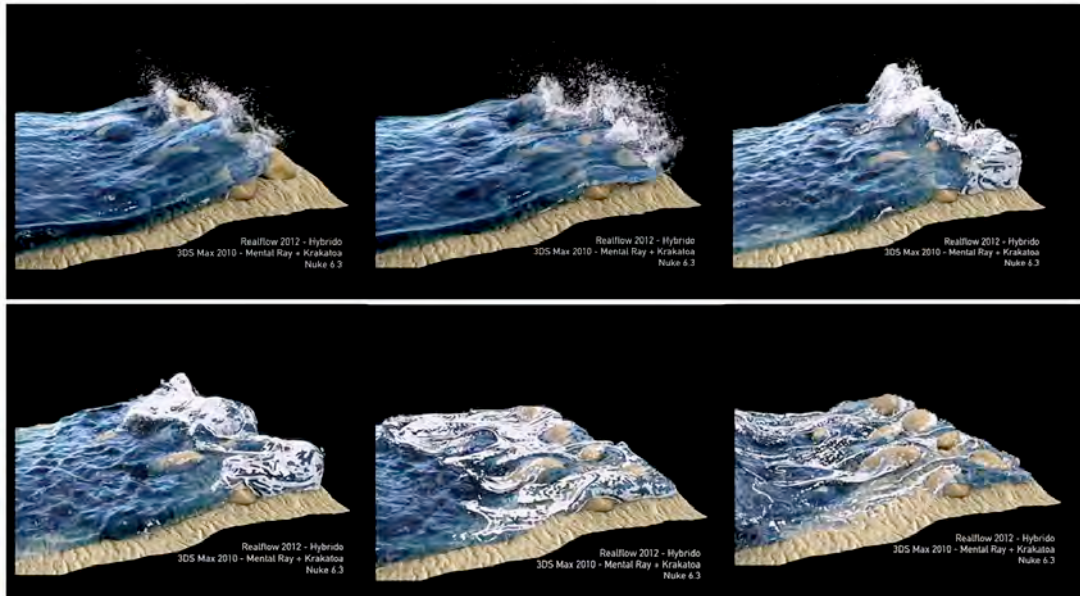
Ahora bien, si pensamos en otros estallidos tsunámicos registrados desde múltiples puntos y calidades, debemos dirigirnos sin dudar, a la entrada del oleaje sísmico contra las costas japonesas de Tōhoku el 2011; a diferencia del maremoto sudasiático que presenta en su mayoría registros turísticos, éstos son de habitantes de las zonas afectadas. En los dos siguientes fotogramas de vídeos aficionados se observan lejanamente las olas tsunámicas estrellándose, inundando ya kilómetros de ciudad, arrastrando todo lo asequible a ser desprendido de la fijación a la tierra, todo lo que aparenta -tanto cuerpo vivo como inanimado- no presentar firmeza, gravedad, ni fuerza propia ante la potencia del agua.



Fotogramas tsunami Japón 2011

Para imaginar la formación de una ola tsunámica es importante precisar que tanto una ola común -entendida como onda que se desplaza por el mar provocada por el viento cuya fricción con la superficie líquida produce un arrastre que da lugar a la formación de rizaduras en la superficie del agua- como una ola sísmica -entendida como perturbación del nivel del mar generado por los cambios de elevación en el fondo oceánico debido al avance de placas o explosiones volcánicas- presentan la singularidad de originarse, viajar, estrellarse y disolverse fugazmente en algún momento y algún punto. Para determinar la altura y tamaño de las olas de viento se determinan parámetros como la velocidad, la persistencia en el tiempo, la estabilidad de dirección o el impacto energético sobre la superficie marina. A diferencia, las sísmicas, no se originan con rizadura ni demasiada altura en el mar, sino se desplazan en una sola gran muralla de kilómetros de agua que avanza a gran velocidad o que puede fragmentarse en varios trenes de ondas. Parece curioso pensar cómo un elemento de consistencia dócil como el agua, aparentemente tan inofensiva en

pequeña cantidad, se transforme en un arma *bestial* y letal que puede aniquilar una sociedad completa. Una ola que no revienta en sí misma como la de viento en el mar, sino como advertimos con las imágenes del tsunami de Japón y Tailandia, explota contra una ciudad o región completa, contra un puerto o un pueblo entero *disgregándose en mil direcciones hasta hacerlo desaparecer*.



Secuencia de *Parallel 1* de Harun Farocki



Fotogramas de *Formation of Tsunami (3d Simulation)* y *What Causes a Tsunami | How Tsunamis are Formed | Animation Studio* de TMBA

El ensayo fílmico *Parallel 1* de Harun Farocki (2012), durante una secuencia, nos permite imaginar el líquido quebrándose con fuerza y fluidez en un punto imaginario virtualmente concreto, y en su regreso inmediato al mar. Farocki se interroga el transcurso histórico de los niveles de representación digital en videojuegos o programas de ilustración 3D desde los años ochenta a los dos miles; a partir

de ello se pregunta acerca de las diferencias y similitudes entre la captura fotográfica o audiovisual de la película y la simulación ilustrativa generada por una computadora la cuál, comandada por un sujeto, establece parámetros geométricos y algorítmicos para interpretar elementos de aspecto y comportamiento «natural» como el fuego, las nubes, el agua o el viento. La comparación entre la ilustración 3D y la filmación analógica del movimiento de todos ellos, nos dirige a advertir que las representaciones construidas de forma automática y robótica, parecieran liberar a la captura de la cámara de su fin como método único de reproducción de la realidad, dejándola para otros fines. Según Farocki, estos mecanismos no exigirían un ojo humano ni un dispositivo fotográfico fílmico para dar cuenta del movimiento o acontecer del planeta, serían simulaciones e interpretaciones de realidad que carecen de cuerpo y volumen, que repiten patrones y delinean perspectivas superpuestas, ficticias, que actúan como capas invisibles pero con parámetros identificables para la visión humana. Estas imágenes parecen alienar la mirada óptica de la cámara y también la del sujeto, y en la imitación de una realidad *hecha a ciegas*, funcionar como perfecta superficie posible-visible y reconocible de nuestro entorno.

Farocki opera con el devenir del mar como noción de clara naturalidad fenomenológica, en ello articula como objeto de representación animada las ondas marítimas y su romper para interrogarnos de estos métodos ilustrativos que representan un mundo sin elementos que subyacen a ellos, de raíces vacías, que no tienen procedencia material ni espiritual; un ejemplo de esta operación, es cuando en las películas de efectos especiales digitalizados, la espuma de mar salpica como si fuera indicio de algo que la hace reaccionar, un bote hundido o un drenaje de cemento, sin embargo salpica sola, sin la necesidad de otro cuerpo que la haga oponerse: «La cámara virtual puede sumergirse en esta agua, pero no hay fondo marino que mostrar, las rocas flotan en el agua» señala la voz de *Parallel 1*.

Aquella realidad simulada de Farocki carece de toda condición de experiencia, el estallido marino no se genera por la interacción de dos o mas cuerpos, es más bien un resultado visible de trazos vacíos y fachadas como se puede advertir en la secuencia del vídeo, donde el mar explota contra un muro inexistente; su obstáculo

es fantasmagórico, son olas genéricas como también son las ondas submarinas telúricas interpretadas por las imágenes de los vídeos de animaciones 3D *Formation of Tsunami (3d Simulation)* y *What Causes a Tsunami | How Tsunamis are Formed | Animation Studio* de TMBA. Estas olas representan un movimiento aleatorio del origen submarino y desplazamiento del oleaje tsunámico (aunque no responda necesariamente a una medida exacta de magnitud telúrica) estableciendo una realidad simulada del fenómeno de movimiento y superficialidad de la onda marítima sísmica que nunca podremos observar en las profundidades marinas; olas que operadas por programas animados anuncian un prototipo simulado que refleja a otras miles de olas sin singularidad ni particularidad.



Parallel 1 de Harun Farocki y *making-off* de *The impossible*

Algo similar sucede con las olas tsunámicas maquinadas de la película *The impossible* (2012) de Juan Antonio Bayona que retrata el intento de sobrevivencia de una familia turista europea en medio del maremoto del 2004 en Tailandia. Durante el film ciertos elementos como las palmeras, aparecen como signo identitario de estas zonas del planeta y que ante el desastre toman el paradójico rol de ser obstáculos o salvavidas ante los intentos de defensa humana. No obstante, lo que quisieramos exponer con ellas aquí, es cómo estos árboles, perfectos estereotipos de lugares paradisíacos, arenas blancas y aguas turquesas, parecen también ser modelos de la mecánica de la simulación fílmica que más bien con su exacerbada ambición de cruda veracidad y experiencia, en su intento de «fantasía muy humana», se convierte en una representación performativa donde cada fisura del evento sísmico es atiborrada de detalles y rasgos que exceden su carácter *monstruoso e infernal*, y que dejan asomar su exceso de representación, el vacío de su narración, la falta de cuerpo

que intenta latir a ritmo humano: un film como un mero artefacto de consumo masivo neutro, genérico e impersonal que incluso lleva la experiencia mas íntima de sobrevivencia a ser un producto de entretención y lucro. Estas ideas se desprenden desde el enfrentamiento entre las imágenes de *Parallel 1* de Farocki y un cuadro de un vídeo *making-off* de *The impossible*. En este cuadro podemos observar los escenarios de grabación del supuesto tsunami donde las olas y las palmeras falsas son puestas en posiciones correctas que se ajustan a las perspectivas de cámara, grabando cada escena a la manera de un rompecabezas, para luego juntar las piezas y saturar cada rasgo en postproducción digital ⁸¹. En este proceso el uso de cromas, maquetas y máquinas para hacer olas parece fundamental. Las ondas acuáticas son operadas por una máquina que descarga el agua con fuerza suficiente para fingir el estallido del mar tsunámico contra el complejo hotelero y luego mediante propulsores mantener la agitación del agua. Estas olas genéricas se regulan y se definen con medidas especiales, pueden repetirse de manera similar con cada explosión, secuencias maquinizadas que forman apariencias de olas y que como tal, han perdido sus señales marinas más básicas de onda: el estímulo, la irregularidad, la sorpresa y el cuerpo. Similar a los vídeo-ensayos *Parallel (1, 2, 3,4)* cuando Farocki mediante la comparación histórica de los estilos gráficos de representación, duda acerca de la verdad de la imagen, o cuán verdadera se necesita que sea la imagen para representar *lo -subjetivamente- cierto*. Su interés no recae en develar los trucos o desacreditar la aptitud de versionar la realidad del sistema animado producido en programas digitales, sino «realizar una descripción crítica de lo que aparece en la economía política de los signos y en los procesos de producción que atraviesan los enunciados y las visualidades» (Cangi, 2014: 84). En este sentido el dispositivo visual generado por *The impossible* simula la magnitud de la catástrofe desde un lugar fílmico que en su afán de reflejar la violencia de *lo verosímil*, o la experiencia de *lo violento*, parece elaborar -en sus múltiples instancias de producción- una suerte de supresión de lo humano y la naturaleza. El vacío de la reconstrucción y las olas maquinadas no parecen ser otra cosa que un gran hueco puesto en abismo en la ilustración de un

⁸¹ La mayoría de los escenarios fueron ambientados en Alicante, España.

cuento, por donde diversos algoritmos generativos de elementos naturales (que por ejemplo en el caso de *Parallel* permite hacer crecer en pocos segundos follajes que en realidad crecen en años) multiplican la ferocidad del caudal de las olas para convertirse en un ideal típico de tsunami, una imagen casi icónica, por donde el rol protagónico se dibuja en un aura de superhumanidad saturada de ecos y palmeras algorítmicas. Como los superhéroes de Farocki en *Parallel 4* acostumbrados a realizar acciones mecánicas que no responden al «nervio mismo de lo viviente» y que «sólo aspiran al funcionamiento automático de la vida» (Cangi, 2014: 101). La potencia de la naturaleza que estalla en *The impossible* es una máquina de ingeniería bien calculada donde el agua actúa de ola explosiva, así como la fuerza de sobrevivencia de los protagonistas en su intento por salvarse, otros artefactos más.

En todo esto, pareciera haber un punto crucial a considerar como interrogante cuando pensamos en la diferencia entre la imagen de desastre emitida por los noticieros y la imagen cinematográfica, esto más allá del sabido contraste documento versus ficción. La primera normalmente pretende *informar* elaborando una «idea de desastre» operada por las políticas editoriales que juegan con los límites «éticos de la visión» (Bal, 2007) y la exposición del dolor y la devastación donde el *crudo* acontecer es una imagen que se repite y repite, una imagen destinada a un observador que como usuario de la actual sociedad de consumo visual, y como individuo *sensible* y como *voyer*, devorará la noticia mirándola sin cesar como escena «surrealista» (Sontag, 2014: 68). De manera que, como advierte Debord: «el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico» (1999: 43). Por su parte, la imagen cinematográfica, si bien igualmente juega con los límites de exposición de la destrucción al volver la calamidad ajena en una imagen de entretenimiento masivo, parece aún no haber llegado a convertir en producto o a «estetizar» la condición social que padecen las víctimas del desastre en el que están inspirados los hechos, donde el estado de pobreza en casos como el terremoto de Ecuador 2016 o el de Haití 2010, se presenta como un factor que determina las consecuencias y la magnitud social del evento. Todo esto en torno a las pérdidas materiales, los

damnificados, la búsqueda de víctimas, el trastorno físico y psicológico, la recuperación de sus vidas y la reinserción a una nueva y carente presencia de sí mismos en esta otra realidad que súbitamente aniquiló su presente; pondremos aquí un ejemplo nuevamente con la película *The impossible* donde sus protagonistas, como ya mencioné anteriormente, es una familia española que vivenció el evento y sobrevivieron al desastre del sudeste asiático de 2004. Una familia que bajo las reglas estéticas que exige el mercado fílmico norteamericano responde a los caracteres para ser un grupo humano de rasgos fisonómicos arquetipitos y categoría socioeconómica elevada, es decir: la trama de la película se centra en su lucha contra la calamidad, pero al ser una familia turista, se basa en códigos de subsistencia físicos, resistir la adversidad como viajero y no en la pérdida absoluta de un hogar, de los seres queridos, del lugar de trabajo, del barrio y todo lo que las personas tienen consigo como formas de arraigo telúrico. La condición precaria y vulnerable atacada por el desastre, situación que si experimentaron aldeanos de aquellas costas índicas como anunciábamos al inicio con Naomi Klein, no se exhibe: el espectáculo es válido cuando el espectador sufre y se entretiene con el dolor ajeno dentro de un contexto validado por el medio y el consumidor, pero no cuando se politiza o deja al descubierto el tejido social (esa pareciera ser labor del cine documental). Este es un espectador que busca observar pasivamente *desde su orilla la catástrofe* (Blumenberg, 1995) y, por favor, no pensar. Su resultado como imaginario de catástrofe necesita una imagen que pueda hipermediatizarse como bandera de sobrevivencia humana de rasgos consumibles, pero no como coyuntura de politización de aquella tragedia que despliega la verdadera desesperación de los habitantes no sólo por enfrentarse al estallido de la ola tsunámica, sino a la asimetría y vulnerabilidad social del sistema económico global que reina sobre ellos.

Ahora, si nos adentramos en la práctica cinematográfica, especialmente en la denominada «ciencia ficción», «futuro distópico» o «disaster films», advertimos que la representación y simulación de desastre se sustenta en la imagen del estallido de las olas catastróficas en la ciudad como punto crucial de la narración, y, con ella,

encuentra la posibilidad de producir como mercancía masiva, aquél instante de fragilidad, drama y padecimiento. Aquella noción de naturaleza *monstruosa* que parece estar inevitablemente arraigada a un retrato de amenaza y destino incierto, se anuncia manejando todos los posibles recursos técnicos y efectos visuales que reconstruyan la experiencia tsunámica para intentar representar la agonía colectiva y personal ante la experiencia de desastre, lograr un imaginario de calamidad como representación de consumo que seduzca a un público múltiple y multiplicable. Por un lado, encontramos cintas que fabrican un escenario apocalíptico inverosímil a nivel global donde la tierra es destruida debido, por ejemplo, al ataque de meteoritos galácticos que explotan y atacan la superficie terrestre. Asimismo, encontramos films basados en hechos reales ocurridos a lo largo de la historia de los desastres, instalando un escenario también catastrófico, pero a nivel local mediante explosiones volcánicas míticas o tsunamis devastadores en islas vacacionales. Y como tercera línea, las que fabrican un escenario apocalíptico basado en cuestiones ecológicas actuales como el calentamiento global, anunciando por ejemplo, la inminente culpa humana en el abuso de los recursos naturales y sus consecuencias en el deshielo de los polos o la inundación de continentes. En todas estas cintas observamos un mar tempestuoso y descontrolado, de niveles exacerbados, dotado de olas voluminosas que rompen contra la ciudad, inundan las calles con una fuerza veloz y asechan a los personajes que corren despavoridos intentando huir para sobrevivir: las olas desafiantes parecen mantener al espectador de catástrofes al límite en un imaginario fabricado ⁸².

Uno de los primeros films de desastre es la producción norteamericana *Deluge* (1933) del director Félix E. Fest. Sus imágenes revelan cómo que a partir de una inesperada tormenta solar se desencadenan una serie de movimientos telúricos y

⁸² Podemos señalar algunas cintas que reproducen olas gigantes que estallan contra la ciudad. Primeramente las salidas de la fábrica hollywoodense, *Deep Impact* (1998), *The day after tomorrow* (2004), *2012* (2009), *San Andreas* (2015) y quizá *Interstellar* (2014) que si bien transcurre mayormente en la órbita espacial, utiliza una gran ola como recurso de atención e imponente para recordarle al espectador su insignificancia planetaria e instalar al protagonista como un «héroe» que resiste incluso lo sobrenatural desconocido. También la sur coreana *Haeundae* (2009) de múltiples perspectivas tsunámicas logradas; la producción inglesa *Flood* (2007) donde la ciudad de Londres es totalmente devastada por las aguas, y la noruega *The wave* (2015) de naturaleza montañosa y situada en los fiordos escandinavos.

tsunamis en Nueva York y en otras ciudades del mundo. Estas ciudades bajo la amenaza de «*the tidal wave*» (marejada o oleaje gigantesco), quedan sometidas a una crisis apocalíptica y social que deriva en el caos, la histeria y la violencia colectiva.



Imágenes de *Deluge* de Félix E. Fest.

La cinta se remonta como una de las primeras creaciones catastróficas de presupuesto elevado con objeto de llegar a un público masivo y transformar las consecuencias urbanísticas y personales derivadas de la actividad sísmica, en una función capaz de atraer la atención popular. Sus efectos especiales provocan una realidad espacial al detalle a partir de la articulación de escenarios, maquetas, mecanismos simuladores y montaje en celuloide, logrando reproducir con ellos el instante sísmico como momento central de la acción para luego centrarse en las consecuencias de la devastación, el padecimiento social e íntimo desde el dicotómico sentimiento de desolación y esperanza de sus protagonistas. Este imaginario de desastre elaborado por Felix E. Fest hace ochenta años, resulta un antecedente clave para las siguientes producciones desde varios aspectos, entre ellos, la construcción técnica de la toma, el tipo composición y encuadre que el director articula con el fin de enseñar los elementos precisos para cristalizar la destrucción y la amenaza global disponiendo la mirada del espectador como si fuese parte del evento o como si lo estuviese presenciando en primera persona. En este sentido *Deluge* opera con una

mirada atenta a personajes que son parte de una realidad que se desmorona a su alrededor mediante la incorporación de paisajes de fondo y decorados de edificaciones que se derriban ante sus ojos, y asimismo, permite una mirada general ante un paisaje urbano sin personas incorporadas, que se presenta como un paisaje estereotipado de la destrucción masiva ante la *ciudad moderna*, una postal de la catástrofe que por ejemplo, instala el popular monumento «la estatua de la libertad» de Nueva York, como emblema del cataclismo con insolentes marejadas que lo golpean y azotan, pero que no logran abatirlo.



Fotogramas secuencias de *Krakatoa: East of Java y Hereafter*

Aquél imaginario de *Deluge* se va repitiendo en las siguientes producciones de la industria fílmica hollywoodense, películas como *The day after tomorrow* (2004) imita una serie de secuencias que reproducen con una trabajada similitud y nueva tecnología las escenas creadas por Felix E. Fest. Cabe señalar que como antecedente de referencias, plagios o ideas afines, *Deluge* estaría basada en la homónima novela inglesa creada por el escritor de ciencia ficción y misterio fantástico S. Fowler Wright. El libro publicado en 1928 (también conocido como *Deluge, a romance*) ya había probado su popularidad al vender las copias de la primera edición con suma rapidez en UK; Fowler Wright planteaba que a partir de la disolución de la civilización en manos del oleaje, la sociedad civil lograba reiniciar un nuevo modelo de vida menos avanzado y tecnológico que llevaría a sus individuos a una mejor

cooperación común. De esta forma *Deluge* película adaptó el ejercicio de la lectura al formato visual ante un público tan asegurado como sediento de observar la destrucción.

Entre otras películas que retratan la explosión de un tsunami se encuentran cuatro que sugieren ciertas imágenes con las cuáles especular el actuar y las formas de representación de una ola sísmica, las cuatro pactan sus argumentos a partir de eventos naturales de alto impacto histórico en el sudeste asiático: *Krakatoa: East of Java* (1969), *Krakatoa: The last days* (2006), *Hereafter* (2010) y la mencionada *The impossible* (2012). Mediante la simulación y los efectos propios de cada década, estas cintas parecen jugar con la percepción física del observador intentando un realismo fenomenológico donde las cámaras actúan en el lugar de la mirada del testigo, ahogándose y golpeándose contra los objetos que las olas han desprendido, árboles, autos, casas, ante una tragedia tan personal como colectiva, tan sobrenatural como natural. La catástrofe dispara las señales destructivas suficientes como para instalarnos en el lugar de los sujetos afectados y observar un fenómeno que provoca (la mayor parte del desarrollo de la trama) el intento por sobrevivir en un entorno aniquilado por el mar.

Krakatoa: East of Java y *Krakatoa: The last days* están basadas en la erupción volcánica de Krakatoa, isla de tres conos volcánicos situada en Indonesia (entre Java y Sumatra) que en el año 1883 comenzara una serie de explosiones que terminaron con un último estallido que habría destruido la isla hasta su desaparición total y desencadenado un gran tsunami. *Hereafter* al igual que *The impossible* se basa en un caso real de una familia que pasaba sus vacaciones de fin de año en Tailandia el 2004 cuando ocurre el temblor submarino. Lo sugerente es que en todas estas cuatro cintas sus protagonistas son visitantes esporádicos de estos lugares, marineros, colonos, científicos, turistas, por tanto parece sugerente concebir cómo la industria cinematográfica ha observado estos acontecimientos verídicos a partir de relatos occidentales que toman interés a nivel global desde un personaje que es afectado en lugares inhóspitos, a los cuáles recurre con un fin determinado, pero pasajero. Los protagonistas se ven inmersos en una tierra ajena de *atractivo irresistible* para ser

aprovechada como paisaje, pero que, a su pesar, actúa de manera salvaje y súbita, y por donde intentan ante el fenómeno sísmico sobrevivir como cuerpos autónomos, es decir sin pérdidas materiales, sin nada que realmente establezca -como ya sugerí- un arraigo telúrico con estos parajes, su salvación ante la ola es sólo su propia vida y la de su familia, luego, si sobreviven, volverán a sus países a contar su inolvidable experiencia en la comodidad de su hogar. Probablemente la industria fílmica ha encontrado el drama perfecto -el *paraíso* que se vuelve *infierno*- para instalar sus estereotipos físicos con personajes comercializables a nivel global. Podemos pensar que el rol del colono mercante observado en la sesentera *Krakatoa: East of Java* -en este caso un sujeto holandés obsesionado por encontrar un tesoro hundido en las costas de Indonesia del siglo XIX- se ha transformado en las películas actuales, en el rol del turista, el cuál cristaliza como tesoro, la estancia paradisíaca en estas tierras asiáticas, parajes soleados de verdaderas palmeras, pero dentro de sus complejos hoteleros que mantienen su estándar de vida cotidiano como apreciamos en *Hereafter* y *The impossible*. Encontramos una industria turística que parece haberse disfrazado con el ánimo de hacer descansar, conocer y disfrutar de *lo lejano* y *lo exótico* a sus clientes para ocultar nuevas formas de colonización ⁸³. Y en todo este contexto, de pronto, ocurre el fuerte terremoto con su activo y vivo devenir, que aterroriza *a todos*, nos iguala como cuerpos de sistemas nerviosos.

Además del estallido de ola, el fenómeno de recogida del mar hacia el horizonte en un tsunami, se advierte como punto central en la trama de estas reconstrucciones cinematográficas, esto especialmente porque con estas escenas se desarrolla el comienzo de la acción y el suspenso, un momento clave donde el observador

⁸³ Los turistas occidentales, saciados y embelecados por estos parajes, deciden «adquirirlos» durante ciertas instancias, vacaciones que repiten cada año en hoteles o casas propias, instaurando lugares de paisajes idealizados para su afán de vida de matices que aparentan arraigarse a un sistema colonial. En este sentido podrían considerarse casos similares pero desde otra perspectiva social, y no sísmica, las colonias construidas por alemanes en la isla de Mallorca o la compra de una parte de la Patagonia chilena en los años noventa por el empresario Douglas Tompkins con fines ecológicos, terrenos actualmente donados al Estado chileno. En torno a desastre, colonia y turismo, cabe aquí armar un vínculo con lo que expone Klein: «Tierra abierta. En tiempos coloniales, existía una doctrina cuasi legal: *terra nullius*. Si se declaraba que la tierra estaba deshabitada o estaba siendo “desaprovechada”, éste podía ser tomada y eliminar a sus gentes sin remordimientos. En los países donde golpeó el tsunami, la idea de tierra abierta está influenciada por esa desagradable resonancia histórica evocadora de riqueza robada e intentos violentos de “civilizar” a los nativos» (2015: 524).

visualiza la amenaza y anticipa el inminente desastre tomando conciencia de la intensidad del evento. En este sentido la mini-serie televisiva *Krakatoa: The last days* dirigida por Sam Miller, cristaliza mediante múltiples miradas, aquél instante en que los protagonistas luego del fuerte temblor miran al horizonte y comienzan a advertir una anomalía de la naturaleza, el mar siendo absorbido por el mismo mar, los peces saltando en la arena sin agua, los barcos varándose sorpresivamente.



Fotogramas de *Krakatoa: The last days*

Estas señales naturales pero anómalas dan cuenta del primer indicio de calamidad que se aproxima en el film. Sus personajes observan hacia el horizonte solitario, habitualmente pasible y contemplable, cómo en la distancia, ese mismo mar que había sido tragado con rapidez hacia el infinito, vaciando la costa, se convierte en una montaña de ola que avanza hacia ellos con fuerza y vivacidad. Este gran volumen de agua parece lejanamente engullirse todo lo que encuentra a su paso, en ello una persona intenta correr a rescatar a su hijo que, absorto por el actuar del fenómeno había caminado hacia el infinito; en aquél intento ambos son cogidos por las aguas y con ellas desaparecen.

Observar aquella recogida del mar parece tener la misma intensidad que el instante en que se toma conciencia que aquella ola puede estrellarse ya no en la distancia, sino sobre uno mismo, instante que es reproducido por la película *The impossible*. Probablemente ese momento previo al estallido de ola contra el complejo hotelero sea la secuencia mas sugerente –o, a mi parecer, la única– en toda la película ya que parece dar cuenta de ese estado de pánico ignoto que afecta a los personajes. Esos

segundos previos los protagonistas perciben algo extraño, intuyen un cambio en la naturaleza del ambiente, en el color del cielo, los pájaros y animales huyen despavoridos. Perciben otra temperatura, un viento tibio, copos de espuma flotando por el aire, un ruido mudo, poderoso, incontrolable que anuncia la inminente adversidad y el estar indefenso.



Extracto *The impossible*

Ante una presumible catástrofe, comienza a divisarse el derrumbe que se acerca de numerosas palmeras, todas siendo aparentemente arrancadas de raíz por el mar; al segundo de ello, la ola explota contra el complejo, lapso fugaz en el que uno de los pequeños hijos de la familia protagonista, se mantiene observando fijo la explosión, como encandilado por aquella función tan *bella* como *terrible*, absorbido por su fantasía, contemplando su espectacularidad que lo mantiene tan expuesto al peligro como absorbido en la atracción, tan encandilado como perplejo. Tal vez porque la escena alcanza esa imprecisa y «vaga sensación» de los personajes de que algo extraño comienza a suceder antes del colapso, una sensibilidad anómala de tragedia, es que parecen ser los minutos preciados del film: por la *subjetividad del momento*, por la irracionalidad del destino, por la falta de regla mecanizada.

Capítulo 4

VOLVER A CASA. EL RECUERDO REMOVIDO
Y OTRAS FORMAS DE OLVIDO

*No podía imaginar dónde había estado, ni qué había
hecho ni por qué había vuelto, de repente, a casa.
Me hubiera gustado preguntárselo: ¿Dónde has estado?
¿Qué demonios has hecho durante casi un año?
¿Dónde has dejado tu rastro de tu tiempo perdido?*

H. Murakami

*y que el mar reconstruya
con su largo trabajo de mareas*

P. Neruda

4.1 *Tiembla la cuna*: el trastorno de lo familiar o cuando el mapa de la certeza se triza



Rikuzentakata de Naoya Hatakeyama

La obra de Naoya Hatakeyama, la cuál retomamos en este punto, se compone de diversos conjuntos fotográficos, entre ellos encontramos la serie *Rikuzentakata*, parte de su exposición *Natural Stories* celebrada el año 2011 en el Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, serie que también es parte de su libro *Kesengawa* publicado el mismo año. En ella retrata la ciudad japonesa Rikuzentakata luego de ser arrasada por el tsunami que el 11 de marzo de 2011 afectó a la región de Tōhoku. Este trabajo es una serie en constante desarrollo que el artista comienza el 18 de marzo de 2011, desde esa fecha ha ido regresando cada cierto tiempo a registrar nuevas escenas de los cambios derivados de la acción del fenómeno y la reconstrucción sobre una ciudad afectada por una total y agresiva devastación ⁸⁴. Hatakeyama actualmente vive en Tokio, no obstante Rikuzentakata es su ciudad natal, su *seno materno*, en ella vivió infancia y juventud, por tanto el desastre no sólo afectaba su estado presente

⁸⁴ Véase *Artists and the Disaster. Documentation in Progress*. Catálogo de exposición en Contemporary Art Gallery, Art Tower, Mito, Japan (2012).

ante un contexto colectivo, sino también distorsionaba llanamente su memoria personal. Sus recorridos por Rikuzentakata arrasada no eran los de un fotógrafo anonadado que circula registrando los estragos del fenómeno sísmico de extrema e histórica intensidad y devastación, eran de quien *regresaba a casa* a ver qué quedó, que desapareció, en qué se convirtió, quién sobrevivió.

Volver a casa para Hatakeyama era regresar a un lugar que no sólo se había desvanecido entre el oleaje tsunámico, también era observar la transformación de aquellas imágenes que en el recuerdo familiar -aquellas imágenes mentales, abstractas, perceptivas, confusas, como lo definiría W.J Thomas Mitchell- parecían permanecer estables. Regresar implicaba el ejercicio de quien desconoce lo familiar, lo que debiera ser hogareño, quien identifica sin reconocer, quien padece un vacío intenso corporal, un silencio sin entendimiento, ese dolor que arde muy adentro, esa pena de alma.

¿Qué significa *volver a casa* cuando tus recuerdos se asocian a un espacio que súbita y violentamente se ha extinguido? ¿A qué *casa se vuelve* cuando los conocimientos aparentemente estables de tu pasado, aquellos que han traspasado filtros y han permanecido dentro de una memoria que se fue construyendo, aquellos arraigados a cosas, casas, calles, sujetos de infancia y juventud, han sido barridos por un fenómeno sísmico? ¿A qué *casa se vuelve* cuando el pasado se ha desvanecido junto al mar?

Para Hatakeyama su relación con el paisaje del desastre sísmico había transformado su mera condición de espectador o artista ante la catástrofe, diversas secuelas lo afectaban sacándolo de su estado de testigo o documentalista: su madre había desaparecido, también su hogar, los caminos que recorría de pequeño, su escuela, sus vecinos. En la entrevista *Naoya Hatakeyama: Natural Stories*⁸⁵, ante la pregunta de cómo elegía los puntos de vista y composiciones fotográficas en la serie *Rikuzentakata* en tanto la devastación y desolación sobrepasaba toda lectura, el artista señala que sentía que la labor que realizaba en esos momentos no tenía

⁸⁵ Entrevistado por University of California Institute for Research in Arts con motivo de la exposición *Naoya Hatakeyama: Natural Stories* en The San Francisco Museum of Modern Art (2012).

pretensiones documentales ni aspiraba a encontrar ninguna *categoría artística*, tampoco entrar en alguna posible clasificación universal dentro de la historia del arte, sino era una historia autónoma, su propia historia. Probablemente todo orden técnico de secuencia fotográfica para Hatakeyama, respondía al intento de hacer coincidir piezas del pasado, trozos que erraban por su memoria ahora casi huérfana de referencias ancestrales; calces temporales y espaciales que le ayudaran a recobrar o simplemente visualizar a manera de *flashes*, ciertas partículas de su recuerdo e imaginario remoto que deambulaban sin matriz y que comenzaban a derretirse junto con el desvanecimiento del paisaje.

En *Travesías por la incertidumbre*, Estrella de Diego, plantea a partir de la naufragada expedición de Shackleton que en 1917 zarpara hacia Antártida, algunas nociones de *regresar a casa* luego de un viaje, en aquél caso, extremo e incierto. A partir de ellas pensamos en la serie *Rikuzentakata*, acerca de lo indeterminada, de lo permeable que puede ser advertir «nuestra casa» como supuesto territorio que cristaliza la pertenencia no sólo de la experiencia con nuestro pasado, sino también de la interferencia con el presente y el devenir como nueva vida sin un antes. De Diego plantea lo siguiente:

Volver a casa es, también, no llegar nunca en realidad porque ¿cuál es la «casa»? ¿Cómo dibujarla en un mapa con toda certeza, sin margen de equivocación, de ese modo absurdo en que Occidente delimita lo que queda fuera y lo que queda dentro? Si el ser humano está condenado a la no pertenencia -como probaría la urgencia viajera-, si la casa con la que soñamos es siempre diferente de la que habitamos y siempre extinguida, ¿porqué no habitar un umbral con algo de isla de hielo o de puertas de una Roma prohibida? (2005: 45).

El mapa de la certeza, la memoria entendida como aparente huella concreta de nuestra historia, como facultad que da cuenta y conecta expresiones definidas e imprecisas, sucesos personales y colectivos, como cuerpo que revela el fenómeno del paso del tiempo (Candau, 2006); aquél mapa que nos conduciría por pasajes infalibles de nuestras experiencias de vida, recuerdos que fabrican una *solidez* con el

transcurso de los años -aquella *solidez* que no necesariamente implica la felicidad, sino la conciencia de «ser uno mismo»-, es el que pareciera removerse junto con la sacudida sísmica y el posterior desastre. Lo que tiembla sería aquello que desde niños hemos venido considerando como única cosa *sólida* en el mundo: nuestro recuerdo, nuestro pasado, nuestra infancia ⁸⁶.

Si la supuesta estabilidad de nuestra memoria estuviese entonces sujeta a aquella plataforma relativamente *inmóvil* llamada infancia, a lo que reafirma nuestra identidad familiar -o a la falta de ella en el tiempo presente y hacia el futuro- ¿qué pasa con aquellos paisajes que son parte de nuestra aparente sólida infancia, al permanecer en una afección y transformación que no cesa? ¿Qué pasa cuando se desordena y se perturba, cuando tiembla y es destruido el paisaje donde habitamos que nuestra memoria se ve forzada a activar su propia falta y a dejar de ser un contenido concreto identificable, asociado por ejemplo a nuestra casa, a nuestros barrios, a nuestro hogar natal?

En el artículo ya referido «Tiembla la cuna», entrevista de Sonia Montecino a Edmundo Covarrubias psiquiatra especialista en duelos, Montecino pregunta acerca de cuál sería la metáfora que pudiera describir la experiencia que tienen los sujetos en terremotos o tsunamis, Covarrubias responde que aquella metáfora sería «tiembla la cuna» porque la cuna sería el lugar donde somos mecidos, donde al estar tranquilo se está protegido (Montecino, 2011: 84). Ante la catástrofe, para el niño que tiemble su cuna, sería una experiencia marcadora pues anuncia la posibilidad de muerte. La infancia como plataforma que se remueve ante el desastre, se conecta a un asunto al que también se refiere Covarrubias: a la memoria de las casas arrasadas. El médico explica que según los casos que ha observado en pacientes, luego de la experiencia del

⁸⁶ Acerca del status del recuerdo Joël Candau propone dos enfoques a partir de la obra de Freud. Por un lado el «realismo de la memoria» donde la imagen registrada en la memoria es concebida como reflejo fiel del hecho pasado y la cuál es deformada por su extracción; y por otro lado, el «subjetivismo de la memoria» donde la imagen en la memoria desde la fase de codificación, difiere del acontecimiento registrado. A partir de estos enfoques Candau plantea que estamos a gran distancia de la concepción del recuerdo «como huella pura del acontecimiento pasado, huella eventualmente alterada, falsificada, perturbada por los afectos» (Candau, 2006: 17). Plantea por tanto, que los recuerdos de la infancia se revelan como imágenes transformadas del pasado, como «una elaboración novelada del pasado, tejida por los afectos o las fantasías» como en su momento lo advertiera Freud.

terremoto y maremoto de Valdivia de 1960, las personas volvían a instalarse en los mismos sitios donde sus casas habían sido llevadas por las aguas, situación que desprendía entender que el apego a la memoria del lugar, más allá del posible riesgo latente, obligaba a que se radicaran en el mismo espacio, a retornar a su lugar; conducta que podría asociarse y universalizarse a personas que por situaciones adversas, han debido escapar o abandonar su *lugar de cuna*, su esfera natal.



Extractos de *Megaterremoto, la hora en que tembló Japón* y *Mis pies en la noche, el mar en mis pies* de Rafael Gendelman

En la película documental *Megaterremoto, la hora en que tembló Japón* producido por National Geographic, observamos la historia de Katsuyoshi Hayasaka ante el tsunami de 2011 en Japón. Si bien su ciudad natal, su casa, su barrio, sus paisajes de *toda la vida*, fueron barridos por las aguas, Hayasaka de 70 años, logró sobrevivir al oleaje subido a un edificio de altura que se mantuvo intacto ante el oleaje y que actuó como único lugar de salvación para muchas personas del mismo sector. Durante la filmación de la película por primera vez después del fenómeno, Hayasaka vuelve a su ciudad tiempo después para buscar su «casa». Observamos cómo inspecciona y recorre atento y afectado el lugar devastado. Deambula entre los escombros, intenta descifrar algún detalle, alguna señal familiar que le indique cuál es su casa, sin embargo no parece reconocer nada por largo rato. Sigue deambulando en la escena del desastre. Va de pronto por la senda de un río y advierte: «No sé donde estoy». Luego a la distancia logra distinguir la edificación que lo protegió de las olas, desde allí llega a la carretera, advierte que es su carretera y de pronto identifica su lugar devastado y anuncia: «Esta es mi casa, sí, este es mi hogar», luego indica: «Lo importante es qué hacemos ahora, no hablo de un par de individuos, tenemos que

pensar en qué vamos a hacer todos, cómo buscar donde refugiarnos del viento y de la lluvia, eso es lo mas importante».

La historia de Hayasaka nos traslada a una escena aparecida en el vídeo *Mis pies en la noche, el mar en mis pies* (2012), fue registrada en las costas de Dichato, pueblo al sur de Chile que quedó completamente devastado por las aguas del maremoto del año 2010. Este trabajo de Rafael Gendelman es parte de un recorrido a modo de viaje entre Iloca y Dichato que retrata el estado de los pueblos costeros a un año del desastre. El vídeo mediante tomas de larga duración, va contrastando escenas silenciosas de campo y mar con otras derivadas de actos gubernamentales y discursos políticos conmemorativos. Nos detenemos en una secuencia, en ella un perro probablemente *callejero*⁸⁷ deambula por el espacio interior «sin muros» de lo que fuese una casa situada en la playa de Dichato antes del suceso sísmico. Su vagabundear en la vivienda derruida pareciera pertenecer a un tiempo indefinido, el animal hace giros, va comiendo un palo, se sienta, se para, vuelve a girar sobre ese suelo que antes era parte de una construcción quizá de pescadores. O lo que talvez era el *salón* de un hogar, un *living*, ahora es una plataforma llana a cielo abierto, con vista a un mar de olas de ritmo corto, de apariencia calma, lejana, ajena al rondar doméstico del animal. Observamos un día de esplendoroso cielo azul y sol agudo, sin embargo al perro parece no importarle, ha construido su propio devenir en ese patio que fuese hace un año barrido por la aguas y que ahora actúa como su terreno de refugio; es justamente ese pasear que parece de *tiempo errabundo* el que nos mantiene expectante, el que nos proyecta en ese espacio vacío, de pilares fundacionales que ahora en el desvanecer de su sentido original, se han transformado en un otro hogar, el del perro y sus mínimos giros.

Esta escena de *Mis pies en la noche, el mar en mis pies*, recuerda una historia que me relataron cuando estuve trabajando en la investigación fotográfica ya mencionada, *Archivo natural antártico* el 2013, proyecto que inicialmente se articulaba en torno a una serie de entrevistas a personas que vivían hace algún tiempo en el continente

⁸⁷ Sin casa ni dueño, que vive en las calles.

antártico y que guardaban fotografías en sus álbumes personales y que, cedidas a mi investigación, pasarían algunas a formar parte de la obra y de un archivo público. Como era de esperar, aquellas entrevistas fueron convirtiéndose en conversaciones, en diálogos acerca de sus vivencias en el polo sur y de sus paseos por lo que para ellos fuesen, el patio o el jardín de sus casas: caminos de nieve eterna, ballenas salvajes, especies de pingüinos y hielo milenario glacial.



Imagen de Nelson Muñoz parte de *Archivo natural antártico*

Entre las diversas conversaciones llegué a Nelson Muñoz, vivía hace seis años en Isla Rey Jorge de la Península Antártica y trabajaba como electromecánico en las bases chilenas. Muñoz tenía numerosas imágenes de excursiones por la isla y sus alrededores glaciares registradas en fechas y estaciones diferentes, contaba que algunas caminatas eran mas bien solitarias y meditabundas, otras de contemplación y goce ante la adversidad climática, otras eran faenas de trabajo duro. De pronto le preguntamos qué era lo que a su manera de experimentar esa naturaleza extrema y aislada, más extrañaba o echaba de menos, y nos respondió: los ladridos de un perro, esos que se escuchan desde el interior de tu casa a la distancia.

Quizá para Nelson Muñoz, *volver a casa* significaba el ladrido de un perro. El sonido de un perro, como si de un espejismo en su imaginar se tratara, generado a partir de algún recuerdo ahora sin cuerpo concreto, provocaba su regreso a casa.

Paloma Puente de Lozano planteaba la noción de *paisaje afectivo* como una acumulación material y simbólica en los sujetos, aquello que pertenece a nuestro imaginario de querencias, paisajes dotados de detalles que se vuelven espaciales en nuestra biografía y que se conectan al presente por algún tipo de afinidad y sintonía emocional. Esto activa imaginarios personales o también colectivos, materializados en recuerdos arraigados a ciertos lugares, cosas, olores, elementos, que se guardan en nuestra memoria como percepciones desprendidas de los sentidos; en el caso de Nelson Muñoz, arraigados a un sonido animal:

(...) es decir, aquellos parajes a los que, con la imaginación, el cuerpo o la memoria, siempre volvemos y que son el *principio de orden* (y quizá, de «esperanza») de nuestras, a menudo, desordenadas identidades. Los paisajes afectivos son la marca del regreso, o, precisamente al revés, la constatación de la imposibilidad del regreso, pues, como afirma Massey, D.: «la comprensión del carácter radicalmente dinámico del espacio implica entender que no es posible *volver a casa*, o al menos no podemos hacerlo si imaginamos el hogar como un sitio perdurable a partir de dónde venimos» (Massey, 2000: 230). Los paisajes afectivos son, pues, la medida de nuestras huidas y de nuestras fidelidades y, al cabo, la referencia de todas nuestras distancias, nuestra «métrica» más personal (Puente de Lozano, 2012: 9) ⁸⁸.

A lo mejor para Nelson Muñoz sus imágenes se revelan como *paisajes afectivos* que apelan no necesariamente al hecho cronológico, al contexto pasado, al tiempo ido, sino a afectos, sensaciones, percepciones espaciales, temperaturas que tienen valor en la emoción y en su decisión de vida actual, en su alejamiento voluntario, en vivir en la adversidad climática como ideología; emociones que como imágenes vibrátiles parecieran oscilar cuando el ejercicio de *volver a casa*, se cristaliza en la memoria más allá de su estado lejano o de su formato decible, visible o sensible.

⁸⁸ Las cursivas son mías.

El mapa de la certeza se triza, una especie de recuerdo en duelo que naufraga con los ojos abiertos, los mismos que ante el desastre natural, observan cómo se desencadena el otro desastre, el de la facultad de la memoria, y cómo se desprende de ello, la puesta en marcha de esos espejismos del pasado que empiezan a formarse diluidos, que ahora se alejan sin referencia material, sin cuerpo estable, imágenes en pugna entre ilusión y des-realidad. Alteraciones del curso de la memoria que, más allá del accidente, también serían propias del devenir del sujeto en tanto ser socializado y biológico. Juan Luis Martínez lo revela de esta forma:

A cierta altura de la vida, se tiene la sensación de haber vivido varias vidas distintas; se recuerdan distintas personas y distintos grupos de personas en épocas distintas; la memoria se ve como un gran conjunto de capas geológicas, y allí los recuerdos no aparecen en el orden de su verdadera sucesión. Es posible que involuntariamente y con gran intensidad aparezcan recuerdos que no recordábamos. El pasado aparece así con un carácter fantasmal y fragmentario algunas veces, y otras con la plenitud luminosa de un éxtasis anhelado que tampoco se cumple. No hay buenos ni malos recuerdos, sólo hay una memoria discontinua que parece soñarse a sí misma ⁸⁹.

Esta «movilidad de la memoria», esta noción de fragilidad latente, es la que nos lleva a un episodio de la novela *El imperio del sol* escrita por J. G. Ballard en 1984 y adaptada al cine en manos de Steven Spielberg en 1987. En él observamos a Jim, un niño británico que se ve separado de sus padres en plena ciudad de Shanghai cuando sucede el ataque japonés a Pearl Harbor en 1941. Jim en el caos de la ocupación japonesa en Shangai, se pierde de sus padres y se queda solo, perdido en la ciudad. Luego de mucho vagabundear, logra finalmente encontrar su barrio y su calle, la Avenida Amherst, logra regresar a casa, no obstante se encuentra con que su cuna familiar se había convertido en lugar inhóspito, tomado por las tropas japonesas. Su recuerdo no coincide con el estado actual del hogar deshabitado, tampoco con la atmósfera política y bélica que acaece en occidente ante la cuál parece desentendido:

⁸⁹ Esta párrafo es parte del artículo «Notas para una entrevista» conversación *a distancia* y póstuma entre Juan Luis Martínez y Matías Rivas. La noción de capas de la memoria, sería planteada por Freud en el proceso del trabajo psicoanalista. Freud plantea ir descubriendo diversos estratos en la historia del individuo para ir desvelando todas y cada una de las palabras entredichas y no dichas (De Diego, 2005: 129).

La casa estaba en silencio. No se oían las discusiones de las amas sobre la cuba de lavar en las habitaciones de los criados, ni el *clip clip* del jardinero podando el césped alrededor de los macizos de flores. Alguien había apagado el motor de la piscina, aunque su padre siempre dejaba el filtro funcionando todo el invierno. Al mirar las ventanas del dormitorio, advirtió que habían cerrado la tapa del acondicionador de aire. Jim oyó resonar la campanilla en la casa vacía (Ballard, 1984: 60).



Fotogramas *El imperio del sol*

«Bajo la imagen enjorada de la explosión de un niño» (Ballard, 1984: 62) Jim merodea por cada detalle del hogar vacío evocando sus diluidas aventuras. Por entre las habitaciones y las cosas va observando cada detalle como si su propia historia fuese una nueva experiencia física y emotiva. Las ropas de su madre estaban diseminadas por el dormitorio, el gran espejo estaba hecho trizas, las ventanas eran vidrios rotos, el talco desparramado por el suelo, la nevera despedía un olor horrible. Las fragancias del dormitorio de su madre dispersadas por el viento, lo aproximaban a su yo más primerizo:

La presencia de la madre estaba suspendida en el aire, como su perfume, y mantenía a raya la figura deforme del espejo roto. Jim recordaba las largas horas que había pasado con ella mientras hacía sus tareas de latín, y las cosas que ella contaba de cuando era niña en Inglaterra (Ballard, 1984: 63).

Ballard nos instala en el tiempo ausente de Jim ¿qué hogar era su propio hogar? Desde la vista de las ventanas hacia la calle, se revelan las filas de tanques japoneses entrando a la ciudad por el campo mientras enjambres de aviones vuelan por el cielo, el juego de arrastrarse por las rocas imaginando ser un marinero japonés había desaparecido. Jim deambula solitario por el interior de su casa advirtiendo un presente distorsionado, intenta reubicar los actos rutinarios que en su recuerdo

responden a esa vida normal occidental y aburguesada, sin embargo su pasado no calza con el ahora, su paisaje afectivo está desbaratado, sus movimientos son torpes, angustiados y desentendidos del escenario político-social y bélico que afuera acontece; su relación con los objetos, el sillón del dormitorio de su madre, la cocina familiar de azulejos blancos, la piscina vacía, verde y oxidada, sólo responden a una época ida en su presente, un dibujo de certezas corroído.



Tsunami Tōhoku 2011, portada de *La nueva novela* Juan Luis Martínez, maremoto Chañaral 1922 y terremoto Coquimbo 2015.

El andar errante de Jim nos dirige a pensar en el montaje de estas imágenes; corresponden a casos sísmicos de diferentes sitios y tiempos, el tsunami de Tōhoku Japón 2011, la portada del libro *La nueva novela* de Juan Luis Martínez de 1977, el maremoto de Chañaral Chile en 1922 y el terremoto de Coquimbo 2015. En ellas la casa como eje de vida se diluye; el oleaje tsunámico se lleva todo horizonte exterior y toda señal de paraje íntimo. Sus fachadas no son más que la apariencia de un tiempo roto interior que se agita y fracciona en miles y miles de partículas mojadas que se evaporan ¿es acaso la aparente certeza -íntima, común- la que flota con estas casas? El deambular de Jim, su intento de regresar sobre ese cosmos familiar y cotidiano ya

diluido, nos enfrenta a la descomposición de otra época, nos instala en el paisaje oculto de su hogar que naufraga como las casas de estas imágenes, en aquella naturaleza incierta que ocurre dentro del hogar sometido a desastre, naturaleza no como alusión a lo vegetal, sino como pregunta acerca de aquél espacio que habita entre los objetos domésticos por donde los sujetos merodean, que revela la fragilidad de las cosas que ante el desastre se pierden en lo material, funcional y afectivo. Así parece también entenderlo J.L. Martínez en el poema *La desaparición de una familia* (1977):

1. Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina,
él le había advertido: "-Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

2. Antes que su hijo de 10 años se extraviara
entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes,
él le había advertido: "-Esta, la casa en que vives,
no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello
y ancha tal vez como la aurora,
pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

3. Antes que "Musch" y "Gurba", los gatos de la casa,
desaparecieran en el living
entre unos almohadones y un Buddha de porcelana,
él les había advertido:
"-Esta casa que hemos compartido durante tantos años
es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo,
pero, estad vigilantes
porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta
y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza".

4. Antes que "Sogol", su pequeño fox-terrier, desapareciera

en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso,
 él le había dicho: "-Cuidado viejo camarada mío,
 por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
 por las puertas sale el espacio;
 al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
 y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara
 entre el desayuno y la hora del té,
 advirtió para sus adentros:
 "-Ahora que el tiempo se ha muerto
 y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
 desearía decir a los próximos que vienen,
 que en esta casa miserable
 nunca hubo ruta ni señal alguna
 y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza".

Martínez advierte la casa como escenario cotidiano del desastre del devenir, una vivienda que transita por aguas inseguras, donde la memoria agoniza entre los objetos y los espacios que se mueven, que tiemblan, que se friccionan, que huyen del intento de esperanza, del intento de arraigo telúrico. Los habitantes rondan dentro de un paisaje familiar que se sacude a cada segundo, encerrados y solitarios en él, se despistan hasta desdibujarse por entre lapsos inciertos, que amenazan sin que nada muy preciso les ocurra concretamente, sino el mismo paso del tiempo dentro del hogar. En ello aparece la figura de una voz en altura que les advierte de posibles acontecimientos venideros, súbitos como su propia relación con el presente, donde la realidad en un microespacio y microsegundo por entre las cosas, se quiebra hasta desaparecer. En el ensayo «La vida en un hilo y un Estado de mentira. A propósito del terremoto y maremoto de febrero de 2010» la socióloga María Emilia Tijoux elabora -en torno a ciertos relatos de experiencia- la siguiente imagen de la percepción de vivir en lo íntimo del hogar por entre objetos que con sus sobresaltos sísmicos trastocan las señales de lo familiar hasta volverlas desconocidas y siniestras:

Permanecemos alerta con la mirada puesta hacia arriba ante un mínimo movimiento para buscar en los objetos que nos rodean la concreción de la inquietud: cables eléctrico, postes. lámparas, cuadros, estantes con libros o con vajilla que hasta fines de febrero formaban parte de un universo cotidianos incorporado a un *habitus*, y que hoy se han convertido en aliados o en indicadores de sismos, en objetos que «viven», y que rearmen su relación con nosotros: *«a mi me avisa la lámpara, porque como tú ves es muy pesada y no se mueve con nada, entonces cuando ella se mueve sabemos que está temblando»*, o bien: *«Los cables son lo peor o lo mejor, porque te avisan pero también pueden electrocutarte»*, o, *«Yo coloqué atrás en el estante todas las figuritas que me quedaron y cuando tiembla se mueven tanto y suenan y ahí sabemos que está temblando»* (Tijoux, 2010: 55).

Un universo que se rige por cosas -*mis* propias cosas de casa- que intimidan simplemente por *ser lo que son*, por su figura, su velocidad, su función o su materialidad, escenario que desde otra forma métrica, podemos observar en el listado de riesgos caseros aparecido en el facsímil chileno *Terremotos y tsunamis o maremotos* material didáctico de la educación chilena para el conocimiento y la prevención de eventos sísmicos ⁹⁰. En él observamos casi a manera de verso poético, un listado que enumera los diversos objetos que habitan en el hogar que podrían transformarse ante el desastre en peligros inminentes:

Hoja de trabajo para la búsqueda de riesgos caseros:

1. Vitrina
2. Planta colgante
3. Estante
4. Espejos de muralla
5. Libreros
6. Objetos pesados sobre las repisas
7. Lámparas de sobremesa altas
8. Equipos de aire acondicionado en la ventana
9. Ladrillos de la chimenea

⁹⁰ Este material es un texto guía para el educador de geografía general y de Chile dirigido para alumnos de enseñanza prebásica, básica y media realizado por el Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile (SHOA).

10. Cocina a gas con conexión rígida
11. Calefont sin asegurar
12. Reloj mural pesado
13. Chimenea
14. Casa no asegurada a las fundaciones

Asistimos a un «giro doméstico», a un retrato práctico de la identificación de cosas que abandonan su funcionalidad y se convierten en cuerpos que revelan la incertidumbre, que intimidan con su tranquilidad cotidiana. Aquél estado vulnerable del interior del hogar que parece anunciar también el desastre interior de los afectos, asunto que podemos conectar con el ya referido vídeo *9.5 grados* de Francisca García. Entre los diversos relatos del gran maremoto de 1960 en Valdivia se contraponen estos dos cuadros que anuncian la variación de los elementos familiares:



Cuando llegamos a la casa, los muebles del living estaban en el comedor y los del comedor en el living, había cambiado toda la casa.

No quedaba ningún vidrio, no había luz, la chimenea se había caído, nos tuvimos que ir junto a otras familias.

Extracto de *9.5 grados*

El vídeo da cuenta de una atmósfera de objetos y apegos trastocados, fracturados, sin luz y ante completa oscuridad como signo de sobresalto. Como si el desorden interior de la casa representara las «señales de ruta» que los moradores van perdiendo entre las cosas, en el sitio que queda *entre espacios*, los pasillos, la chimenea, el comedor, las repisas, los vasos, acechando todo eje temporal: el pasado se transforma en artificio, el presente se cae a pedazos y un futuro no se sabe si será posible.

En 1955 Pablo Neruda en el poema *Oda a las cosas rotas* del libro *Navegaciones y regreso*, ya se interrogaba acerca de la fragilidad que puede acontecer *entre* las cosas,

en ese espacio doméstico y vulnerable y en su vínculo con las acciones triviales del día; el poeta va versando una realidad supeditada a un universo familiar que se destroza y desaparece naturalmente y que parece renunciar a detectar la voz responsable, aquella voz superior que en la metáfora podría aproximarse a la accidentalidad del día o a la noción de muerte en sí misma. Veamos algunas estrofas:

Se van rompiendo cosas
 en la casa
 como empujadas por un invisible
 quebrador voluntario:
 no son las manos mías,
 ni las tuyas,
 no fueron las muchachas
 de uña dura
 y pasos de planeta:
 no fue nada y nadie,
 no fue el viento,
 no fue el anaranjado mediodía
 ni la noche terrestre,
 no fue ni la nariz ni el codo,
 la creciente cadera,
 el tobillo,
 ni el aire:
 se quebró el plato, se cayó la lámpara,
 se derrumbaron todos los floreros
 uno por uno, aquél
 en pleno octubre
 colmado de escarlata,
 fatigado por todas las violetas,
 y otro vacío
 rodó, rodó, rodó
 por el invierno
 hasta ser sólo harina

de florero,
 recuerdo roto, polvo luminoso.
 (...)

 La vida va moliendo
 vidrios, gastando ropas,
 haciendo añicos,
 triturando
 formas,
 y lo que dura con el tiempo es como
 isla o nave en el mar,
 perecedero,
 rodeado por los frágiles peligros,
 por implacables aguas y amenazas.

Estos versos de Neruda parecieran convertirse en palabras de augurio en estos *tiempos de desastre*, trastornos climáticos, desastres bélicos... Su claridad poética en la elección de elementos y figuras parece vislumbrar la fuerza natural y su poder de quebranto en el espacio humano de la casa, el mismo espacio que logra evocar la fragilidad de un universo omnipresente por el cual el sujeto transita, universo que también se diluye junto a las inestables hogareñas cosas. Con ellas cristaliza ese pasar del día que acecha por *entre* el espacio de la casa, la casa entendida también como símil de la vida, ese espacio que parece estar destinado al ocurrir de las cosas y al tiempo quebradizo, impreciso, destinado al ejercicio mayor planetario que no funciona a nuestra voluntad.

Son justamente estas metáforas que pacta Neruda las que nos hacen retornar a algunas escenas de la película *Mauchos* (2011). En ellas observamos diversos diálogos con la gente sureña del Maule quienes relatan su experiencia -tiempo después del megasismo de 2010- en torno a los procesos posteriores de reconstrucción material y reparación afectiva de sus hogares y familias.



Fotogramas de *Mauchos*

Una aproximación social y antropológica inscrita en un formato fílmico que propone dar cuenta de la condición y el sentir de la comunidad *mauchina* conmovida por el desastre, llevándonos a descubrir el otro lado de la adversidad: el imaginario íntimo removido, el reinicio, la resiliencia, la aceptación; todo esto para dejarnos pensando, no sólo acerca de la pérdida total o parcial de sus casas, pertenencias, familias y recuerdos, sino acerca del significado físico y afectivo de extraviar todas las fotografías de los álbumes que durante años habían guardado como acervo de la «memoria familiar» ⁹¹.

Los relatos se acogen a contar experiencias en torno a las orillas y bosques de la ciudad costera y forestal Constitución. Nos detendremos en tres historias de tres personas distintas que durante la película volvieron a los terrenos vacíos -sin nada- de sus antiguas casas para realizar un recorrido imaginario «de memoria» por el antiguo orden y la disposición de los espacios de sus viviendas e incluso algunos detalles de las cosas, todas despojadas y perdidas entre el oleaje sísmico:

1. Este era el espacio donde estaba el closet, era un closet con puertas blancas, todo pintado: una casa nueva. El cubrepiso era todo azulito. Y este era piso flotante, era todo piso flotante. A las cortinas les había puesto yo, en vez de fierritos, madera, había comprado puras cositas de madera... Y esta era la pieza donde dormía yo hasta el 26 de febrero.
2. Mi casa no era tan grande, pero teníamos todos nuestros dormitorios independientes, nos habíamos hecho todo, a medida que los niños fueron creciendo, en este lugar vivían mis hijos. En el comedor tenía mi modular; aquí

⁹¹ Asunto trabajado por Joël Candau (2006: 51) que se profundiza más adelante en este mismo capítulo.

el comedor, el living y todos los recuerdos, los cuadros, fotografías del los niños desde chicos, de cuando tenían un mes en adelante. Y todos esos recuerdos se perdieron, fueron los recuerdos más significativos para uno.

3. Aquí volaron todas las casas, y como les decía no sé porque por milagro quedó la de mi tío. Quizá la del vecino como es más grande, más firme, la protegió de la ola, pero las de nosotros que estaban mas acá más afuera, más al río, volaron todas. Aquí había una tremenda casa, un chalet que le decíamos, gigante, también desapareció, si no hay nada... increíble el mar la fuerza que tenía.

Dependiendo de la estabilidad y la época de las edificaciones sísmicas, hay ciertos materiales de construcción de las viviendas como el adobe -una mezcla de tierra y paja- que son altamente vulnerables al fenómeno sísmico, por tanto en casos de alta magnitud como el terremoto de 2010, ciudades campesinas como Talca edificada mayormente de adobe, se derrumbaron en gran parte. Aquellas edificaciones que quedaron a medias, inutilizadas o fueron demolidas se relatan en algunas secuencias de la película *Tres semanas después* (2010) de José Luis Torres Leiva.



Fotogramas de *Tres semanas después*

La casa inutilizada, desaparecida, desmantelada o llevada por las olas, torcida por el terremoto, venida abajo, la casa como escombros, como espectáculo de demolición que remata su vida, son matices trabajados por Torres Leiva. El cineasta realiza un recorrido post-desastre junto al artista Fernando Prats por Talca, Curepto, La Pesca, Rancura, Iloca, Duao, Constitución, Cobquecura, Pelluhue, Dichato, Talcahuano y Lota, en él va observando desde una mirada que homogeniza el paisaje y los habitantes, el estado de destrucción masivo. Las imágenes dan cuenta de las fracturas

de las casas, sus esguinces, su transformación a material, a vestigio, las cosas del interior desperdigadas por fuera, sin sitio. Observamos una lenta secuencia que se detiene en la mirada atenta de los pobladores hacia la demolición de una de las casas del pueblo, las personas se sientan a observar, observan cada detalle de la excavadora que parece terminar de rematar lo que el terremoto fracturó.

4.2 El desvanecer de la imagen como pérdida visual, física, afectiva



Extracto de *Black Mirror* y *Soldado en la nieve* de Edgardo Neira

Es nuevamente el errar de Jim por el interior de su casa en *El imperio del sol*, su vagar ausente por un hogar que da cuenta del tiempo desaparecido, el que nos llevará al niño picnoléptico descrito por Paul Virilio en *Estética de la desaparición*. Según Virilio este trastorno epiléptico derivado de un desequilibrio neuronal en la actividad eléctrica del cerebro, origina en los enfermos ausencias frecuentes en el estado de la conciencia y la falta de registro de ciertos episodios acontecidos. Debido a esta anomalía su relación con el presente y el ocurrir entra constantemente sospecha: «los

sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior» (Virilio, 2003: 9).

Para el picnoléptico el lapso ausente no existe, los hechos que efectivamente se han desplegado en su presencia, no son identificados en su memoria; de esta forma, con el tiempo y en el transcurso de su vida «toda certeza se cambiará en sospecha, tenderá a creer (...) que nada existe y que aún si algo existiese no podría ser representado» (Virilio, 2003: 9) pues ha dejado de ser testigo de la linealidad de su propio devenir. En su angustia y confusión ante la intensa sensación de pérdida, se verá obligado a recrear aquellos lapsos de desaparición en tal medida, que al intentar encajar las secuencias, al intentar coincidir lo que logra recordar con lo no registrado, acaba inventando aquellos momentos de imágenes en blanco para articular un dibujo en su memoria que desde su existir parezca verosímil, elaborando un mapa de certeza propio que finalmente deambula entre lo ocurrido y la «percepción» de su propia fábula.

Este reemplazo de lo lineal por una interpretación abstracta de los hechos se presenta como una instrumentalización de imágenes irreales para la restauración necesitada de una memoria que parece conducir a la compensación y preservación de aquella identidad que define quienes somos. La sustitución de la experiencia por piezas ficticias nos lleva a observar otros trastornos neurológicos trabajados por el médico Oliver Sacks, y, especialmente, los casos de pérdida de memoria visual relatados en el libro *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* en el capítulo *Pérdidas*. Sacks nos cuenta la historia del doctor P., un músico y profesor que afectado por un trastorno en los procesos de la visión, no era capaz de percibir el entorno ni tampoco su representación mediante imágenes en su totalidad y conjunto, sino a manera de pequeños detalles y de forma aislada. En el diagnóstico Sacks va señalando lo siguiente:

-¿Y qué le pasa a usted? -le pregunté por fin.

-A mí me parece que nada -me contestó con una sonrisa- pero todos me dicen que me pasa algo raro en la vista.

- Pero usted no nota ningún problema en la vista.

- No, directamente no, pero a veces cometo errores

Luego Sacks advierte:

Veía perfectamente, pero ¿qué veía? Abrí un ejemplar de la revista *National Geographic* y le pedí que me describiese unas fotos. Le enseñé la portada de la revista, una extensión ininterrumpida de dunas del Sahara.

- ¿Qué ve usted aquí? - le pregunté

-Veo un río -dijo-. Y un parador pequeño con la terraza que da al río. Hay gente cenando en la terraza. Veo unas cuantas sombrillas de colores.

No miraba, si aquello era «mirar», la portada sino el vacío, y confabulaba rasgos inexistentes, como si la ausencia de rasgos diferenciados en la fotografía real le hubiese empujado a imaginar el río y la terraza y las sombrillas de colores (ibíd: 26-28)

Sacks analiza que el profesor P. sufre un trastorno de agnosia en las zonas visuales del cerebro que le impide establecer relación con la imagen como un todo, siéndole imposible captar un paisaje en su totalidad, una escena completa. Presentaba absoluta claridad en estímulos visuales abstractos y auditivos como ruidos o música (por ejemplo reconocer velozmente la partitura *Dichterliebe* de Schumann), sin embargo no lograba reconocer el semblante del rostro de las personas o el aspecto general de un paisaje, su percepción sobre las formaciones fisonómicas se desenvolvía con un desorden mental hasta llegar a perder todo vínculo con lo que tenía por delante, olvidando incluso aquellos rostros que le eran familiares o aquellos paisajes por donde había paseado frecuentemente.

Mediante estos casos Sacks plantea que la incapacidad de ciertas funciones neurológicas en los individuos -tales como pérdida del habla, pérdida del lenguaje, pérdida de la visión, pérdida de facultades específicas-, conduce a que en los afectados siempre haya una reacción en situaciones adversas por reparar la pérdida, por restaurar la imposibilidad, lo que el neurólogo denomina como una «lucha por preservar la identidad», lo cuál posibilita la reconstrucción de un mundo propio no necesariamente vinculado a un mundo parcial, sino a uno que se repara en torno a

imágenes improvisadas, intuitas, personalizadas, que desde una invención derivada de la actual experiencia con la realidad, logran generar una historia que aunque confusa en su grado de conciencia conocedora, convenza y actúe para su condición personal y tiempo presente.

Es posible señalar que las pérdidas o ausencias de memoria debidas a anomalías cerebrales (*déficit*) en las investigaciones de neurociencia cognitiva, se vienen vinculando con la alteración o bien reconstrucción de imágenes desde antes que las investigaciones de Sacks. En el libro *El hombre con su mundo destrozado* observamos cómo a principios de los años setenta el médico Alexander R. Luria en Estados Unidos sigue la evolución durante 30 años de un hombre que sufre el impacto de un proyectil de bala en el lóbulo izquierdo de su cerebro. El hombre sufre una lesión que le impide percibir la parte derecha de las cosas, estado que Luria califica como un desastre devastador pues su percepción de la realidad, de las personas, los objetos, aparecían como piezas fragmentadas en lugar de objetos enteros, incluso el lado derecho de su propio cuerpo era invisible para si mismo. En el libro Luria relata la lucha por rehabilitar la imagen perdida, por restablecer señales en la imagen de su experiencia desvanecida, en el habla y el lenguaje extraviado; su intento por reconstruir los daños que se cristalizaban como una verdadera catástrofe de vida ⁹².

Una memoria de imágenes borradas, desintegradas, diluidas, desfallecidas, disgregadas. Una memoria que a partir de otras nuevas imágenes superpuestas, confusas entre lo real y la invención, el conocer y el desconocer, intenta ser repuesta, reparada, llenada, reescrita. Que tantea recobrar su sitio físico y afectivo alterado por el accidente sin importar su veracidad o cuán concreto sea su aspecto material y visualización. Todos estos pensamientos nos derivan a las imágenes que observamos al inicio de este punto, la primera proviene de una escena del episodio *White Christmas* de la serie *Black Mirror* filmado en el 2014. La segunda es la fotografía

⁹² En torno a estas ideas, convendría ver de Luria: *Pequeño libro de una gran memoria: la mente de un mnemonista*, Oviedo: KRK (2009) y *Mundo perdido y recuperado. Historia de una lesión*. Oviedo: KRK (2010).

Soldado en la nieve encontrada por el artista Edgardo Neira entre los vestigios del tsunami de 2010 en el sur chileno ⁹³.

Empezaremos pensando con las escenas del capítulo *White Christmas*. Este episodio es parte de *Black Mirror*, serie británica creada por Charlie Brooker que a partir de capítulos autónomos, se interroga acerca de cómo vivimos y nos acercamos cada vez más una era posthumana (Steyerl, Braidotti) donde el desarrollo de la tecnología afecta y altera todo ámbito de la vida presente y futura. Es crucial señalar que si bien este episodio no opera con ningún vínculo directo a desastres tectónicos, será sugerente aquí, contrastar ciertas de sus imágenes que se articulan en torno a la disolución del recuerdo como imagen afectiva y que nos permiten entender asuntos que toman contacto con experiencias sísmicas relativas a la desaparición de la memoria por razón de la imagen fotográfica.

En *White Christmas*, mediante una trama de historias inconexas, observamos a los personajes moviéndose en un mundo dotado de mecanismos informáticos y dispositivos de mediación -pantallas, monitores, programas, interfaces- que a modo cotidiano, operan transgrediendo y yendo más allá de lo aparentemente humano. Los sujetos se ven configurados y subordinados a una esfera que controla y define todo espacio personal y público, sus relaciones, emociones, deseos, ansias de poder: es decir todo lo que su naturaleza aún «humana» y terrenal -no programada- intenta desafiar. Brooker parece anticipar la no tan lejana posibilidad de borrar y bloquear voluntariamente -a diferencia de los casos de Sacks y Luria donde el accidente o la enfermedad genera una pérdida forzada o no deseada- de la memoria a individuos o sucesos que han sido parte de nuestro historial ⁹⁴. El dispositivo actúa como una herramienta personal que permite optar por eliminar de tu pensamiento y campo visual a personas que ya no deseadas sean parte de tu entorno familiar o amistoso.

⁹³ Esta imagen de Neira vemos necesario contrastarla visualmente al inicio de este punto, no obstante su análisis se desarrolla en el punto siguiente.

⁹⁴ Me refiero a «no lejana» pues como sabemos hoy en día las redes sociales y las formas de comunicación de texto y llamadas, ya incorporan la opción de borrar y bloquear personas o contactos, gesto que representa eliminar y dejar de saber definitivamente del sujeto como si por tu pasado y persona nunca hubiese transitado. Ejercicio que antiguamente se hacía efectivo al romper, quemar, tirar, recortar, las cartas escritas o las imágenes fotoquímicas guardadas en alguna cajonera de recuerdos importantes o en álbumes.

Los sujetos al ser dados de baja no logran ver ni identificar a quien los ha bloqueado, tampoco pueden reconocer quienes y cuántos te han eliminado de su faz terrenal. Al ser un ente anulado tu apariencia es una masa sin imagen que se mueve con la silueta de tu cuerpo pero sin volumen ni información, eres un plano blanco con matices grises como si tu cuerpo no registrara detalle tangible, eres sólo un espectro electrónico que vive pero que ha sido olvidado de toda época visible y lugar.

Black Mirror parece interrogarse acerca de un mundo similar ya dibujado por Hito Steyerl, un mundo alienado por el capitalismo cognitivo, subordinado por procesos de producción y recepción de datos, donde las imágenes tecnológicas reproducen las funciones de la mirada, multiplicando su interpretación, automatizándola hasta perder la noción espacial del recuerdo y aquél nudo al cuerpo que late: una mirada mecanizada que aplasta el tiempo humano y extrae sus afectos. Las imágenes, plantea Steyerl, «utilizan a la gente como yacimientos de datos y extraen de ella información, extraen energía, extraen afecto» (2015a: 25). Este gesto técnico de desvanecimiento y alteración de la capacidad de la memoria del episodio, nos recuerda el vídeo de Steyerl *How not to be seen: a fucking didactic educational mov.file* (2013) ⁹⁵. El trabajo mediante 54 maneras reunidas en cinco lecciones, nos muestra cómo fundirse, desaparecer y ser invisible en un mundo actual asediado por imágenes. Steyerl durante el vídeo señala lo siguiente:

En las décadas de revolución digital desaparecen 170.000 personas. La gente desaparecida es aniquilada, eliminada, erradicada, cancelada, descartada, filtrada, procesada, seleccionada, separada. La gente invisible se refugia en animaciones 3D. Son los vectores de la trama la que dan unidad a la imagen. Re-emergen como píxeles.

El vídeo nos advierte que en esta era de imágenes electrónicas y fibra óptica, la abundancia de formatos visibles, su exceso de producción, recepción y fluir, el «exceso de mundo» ⁹⁶, deriva paradójicamente en la carencia de *lo visible* hasta el

⁹⁵ Véase el artículo «Hito Steyerl: La vida es visual» (2016) de Paloma Villalobos acerca de *Duty-Free Art* en el Museo Nacional Reina Sofia. Revista Artishock

⁹⁶ Aludiendo al libro *Too Much World, the Films of Hito Steyerl* (2015).

punto en que la realidad física determinada por tramas digitales invisibles compuestas por píxeles, capas, resoluciones, bits, se transforma en un campo intangible y fantasmagórico por el que nos desenvolvemos de forma ausente. Steyerl pacta ciertas escenas donde, similar al resultado visual de desaparición de *White Christmas*, las personas se relacionan como siluetas ausentes sin información en un mundo atiborrado de estímulos y datos idealizados de animaciones 3D y colores de paleta digital, como aquellos mundos sublimados por el capital y la industria inmobiliaria de venta de «casas pilotos», aparentes mundos de familias felices y ambientes perfectos. Steyerl plantea que estamos sumergidos en una cultura visual donde la relación entre realidad y representación se ha modificado en tal medida, que la imagen, la apariencia, la superficie del objeto, viaja con mayor rapidez que el suceso por entre las tramas pixeladas de la reproducción, «primero tenemos la imagen y luego ocurre algo» (Steyerl, 2015a: 32), cuestión que conduce a una vida moderna alterada por la técnica, a «protegernos en la máquina», a reproducirnos en serie, a perder las identidades físicas, los escenarios tangibles, la dimensión del gesto. La cadena del capitalismo industrial y cognitivo nos ha llevado a que nuestra relación con el entorno existente parezca verse reducido a un videojuego donde se genera una disputa entre cuerpo vivo y velocidad de difusión, «la luz viaja tan rápido que la imagen se produce antes que el acontecimiento», en ello la representación mediada por interfaces, crea tal extrema distancia con la realidad que parecemos volvernos seres invisibles, desechables, reemplazables, de dudosa presencia: la verdad se pone en juego. La imagen, por tanto, como planteara Steyerl, es un objeto que nos hace creer en construcciones imaginarias de vida mediante tramas eléctricas, la imagen ha dejado de representar la realidad, pero permanece cargada de valores afectivos lo cuál conduce a que participemos de ella, a que nos identifique más allá de transformarnos en seres de vínculos virtuales y dudosa veracidad.

Asimismo, desde la mirada cinematográfica, el guionista Charlie Kaufman en la película *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), advierte la memoria como una construcción imaginaria dotada de hechos aislados que parecen por su sensibilidad afectiva, nunca ser destronados a la carpeta del olvido, para ello, parte de la ilusoria

posibilidad de que aquellos sucesos sean removidos quirúrgicamente. Durante la película dirigida por Michel Gondry, los textos de Kaufman plantean un tejido visual elaborado por diversas capas de acontecimientos por las cuáles personajes que parecen inquietos por la inestabilidad de sus vidas, merodean en una dimensión que los sacude y desintegra, llevándolos por caminos insospechados. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* es una película de amor y desamor que trata de memorias que quieren olvidarse. Revela el romance entre dos personas que luego de su ruptura sentimental, acuden -cada uno por su lado- a la consulta de un médico cuya especialidad es borrar del cerebro fragmentos de la memoria ya no deseados en el presente y asociados a personas que quieren apartar. El mecanismo consiste en debilitar las imágenes guardadas hasta diluirlas y eliminarlas del registro cognitivo personal de tal manera, que cuando despierten por la mañana siguiente a la operación, todos los recuerdos relativos al sujeto, habrán desaparecido como al despertar de un sueño. Durante ese proceso quirúrgico de aniquilación de todos los sucesos que ambos protagonistas habían vivido sentimentalmente juntos, la película se mueve por una línea de tiempo que viaja hacia atrás y hacia adelante fabricando una cronología que aparentemente es imprecisa y desordenada, pero que lentamente va cristalizando el desvanecimiento de la certeza.



Cuadros de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

Para Kaufman borrar y eliminar el pasado consiste en dañar la zona cognitiva que archiva los recuerdos mediante la elaboración de un mapa cerebral activado a partir de objetos y artículos específicos como ropa, perfumes, libros. Mediante la pulsión de descargas eléctricas dichos objetos que encienden emociones y apegos van siendo desintegrados junto con aquellos espacios y momentos compartidos, casas, viajes, paseos, conversaciones, miradas. Kaufman plantea cómo las imágenes de diversas

épocas vividas en común se superponen y se distancian hasta hacernos observar en directo la pérdida y fatiga del amor hasta llegar al desconocimiento total del otro. Observamos el desgaste y la huída de la experiencia de sus cuerpos mediante escenarios frágiles y precarios que entran en coma, se van deshaciendo, cayendo débilmente como si fuesen de papel y cartón. Los sucesos se confunden, los paisajes de fondo se diluyen, las luces se apagan, todo deja de funcionar y los recuerdos mueren.

Sin embargo, la película propone que en aquellas «mentes sin recuerdos» parece permanecer un *eterno resplandor* vivo que nunca se apaga: el amor se resiste al sistema de explotación de los sentidos y a su intervención tecnológica. El método científico y médico más allá de su eficiencia no parece descartar del todo los apegos, al contrario, se mantienen en su lugar provocando que se reinicien en sus mismos cuerpos sin que ellos lo perciban concientemente. Estos afectos que permanecen más allá de la pérdida de su visualización, también son articulados por Charlie Brooker en *White Christmas*, episodio que ahora retomamos.



Extracto de *White Christmas*

Las tecnologías de dominación instaladas en la sociedad futura propuesta por *White Christmas*, parecen olvidar que a veces los afectos se mantienen más allá de los recursos maquinarios y capitalistas: el cuerpo diluye el material cognitivo, pero no renuncia a perder las zonas afectivas. Nos centraremos en la historia que relata Joe, un hombre que a pesar de estar enamorado de Beth se siente inmerso en una felicidad aparente llena de cuestionamientos por parte de ella hacia él. Con el tiempo Beth se entera que está embarazada, instancia que le confirma un profundo rechazo hacia Joe y hacia la criatura, hasta decidir acabar con la relación y optar por un

posible aborto; él no se resigna a perder a su hijo ni a su pareja, no obstante ella resuelve abandonarlo y, cómo no: bloquearlo y borrarlo de su sistema de visión. Joe comienza a aparecer en la mirada de Beth como una masa desaparecida sin cuerpo ni memoria, una figura ausente. Beth en la mirada de Joe se visualiza de igual forma, inexistente. Luego de muchos intentos desesperados por encontrarla y recuperar su querer, Joe se entera que se ha marchado de la ciudad, nadie conoce su ubicación; debido al bloqueo ningún mecanismo óptico o de comunicación entre los dos está activo, no puede enviarle mensajes, ni llamarla, ni verla en fotografías: la ausencia es completa. Joe advierte:

Cuando te han bloqueado ni siquiera puedes revolcarte en el barro ni eliminar el bloqueo, no puedes quitarte los *ojos*- z, no sólo te tienen bloqueado a ti sino también su imagen... se desvanecieron todos nuestros recuerdos.

No obstante, más allá del sistemático control visual que censura acceder a la memoria compartida, su amor permanece. De pronto, una tarde, reconoce la silueta borrosa de la mujer por la ciudad, logra reconocer tras esa imagen abstracta y vacía que estaba embarazada. Joe intenta hablarle, comunicarse con ese cuerpo ausente que es Beth, extraño, vacío, deformado por el bloqueo, pero ella se siente muy angustiada en el encuentro, se resiste y más tarde además de mantener el bloqueo, le prohíbe su acercamiento físico mediante una orden legal. Si bien no tenía ninguna opción de contactarla, Joe aún recordaba la dirección de casa de su padre, aquella casa aislada de la ciudad entre los bosques donde solía acompañarla. Le envía miles de cartas escritas a mano sin ninguna respuesta, ante ello, obsesionado en el desamor y sumido en la sospecha, decide acudir a modo de peregrinaje todos los años en la única fecha que estaba seguro ella volvería a esa casa: para navidad. Comienza entonces cada nochebuena su regreso a la casa del padre, y la observa escondido desde lejos y en altura sin que ella lo perciba, observa su imagen vacía, una silueta en movimiento por entre los árboles nevados. La observa sin observar nada, paseando por el jardín congelado de blanco/gris/negro sin croma, volumen ni tonalidades. Al principio sola, luego viendo crecer al hijo-a que también era una persona ausente sin

información debido a los bloqueos legales de progeñie: «Sé que parece estúpido, pero ver algo era mejor que nada», señala Joe.

De esta forma Brooker nos instala en la visión cercenada de Joe, en su viaje anual inquebrantable *a ver nada*, una mirada mecanizada que suplica mantener su apego, su amor envuelto en el recelo de lo perdido. Aquí la desaparición de la imagen aún pareciera albergar el residuo de su recuerdo, la imagen removida, agónica, erradicada de su función visible mantiene en su invisibilidad aquél gesto humano que la tecnología ha arrasado. ¿Acaso aquella imagen, habiendo perdido toda materialidad física visible, no se necesita a sí misma como representación y más allá de su propia pérdida de sentido, aún evoca afectos, aún pulsa un resplandor en esa mente sin recuerdos?

4.3 Imágenes agónicas que *laten*, el álbum familiar como síntoma



Detalle de fotografía *Soldado en la nieve* de Edgardo Neira

Si entendemos entonces que, sin pérdida no hay relato, o, como señalara Didi-Huberman, «toda memoria está siempre amenazada por el olvido» (2010: 15): ¿Podríamos pensar la resistencia del afecto en manos de la imagen que se ha desvanecido o accidentado como posibilidad de visibilizar la ausencia? ¿Podríamos pensar la probabilidad de que la imagen desde su agonizante desaparecer no necesite de lo retratado para ser quien es, sino, como contraste, en su propia pérdida, dejar que otros posibles relatos autónomos emerjan, otros que *laten* y respiran, que han tomado suficiente distancia de la carga ilustrativa de la imagen para dejarnos sospechando? ¿Podríamos pensar que, así como señala Joe en *White Christmas*: aunque parezca estúpido: ver algo -aunque no se *vea*- es mejor que tener nada?

De cierta manera, estas ideas alcanzan a interrogarse en el ensayo «Legrar y producir imagen, réplicas visuales del terrible 8.8° Richter» de Edgardo Neira quien a manera de experiencia y pensamiento, narra su visión del terremoto y tsunami chileno de 2010. Neira reflexiona desde la zona del epicentro, desde la ciudad de Concepción, a partir de ciertas fotografías que encontró azarosamente días después entre los

escombros del maremoto en una comunidad de pescadores devastada por las olas en el sector de Playa Negra cercano a Penco.

Mediante las nociones de *trama* y *fieltro* que exponen Félix Guattari y Gilles Deleuze en el libro *Mil Mesetas*, Neira, busca la posibilidad de *visibilizar la ausencia* reflexionando con estas fotografías cogidas entre los despojos, imágenes que en su precariedad y falta de superficie visible, se vuelven señales visibles/no-visibles de la magnitud de la tragedia; asimismo, cristalizan la posibilidad de sacar a la luz ciertas realidades que intentan ser reducidas en los discursos predominantes mediáticos, como por ejemplo, el lugar del Estado y las instituciones públicas en el devenir de la cultura sísmica chilena, su responsabilidad y modos de actuar. Las fotografías recogidas entre los despojos se resignifican en un discurso que Neira plantea desde la asociación de la dualidad de dos fuerzas claves, *trama* y *fieltro*, fuerzas que existen en todo grupo humano y que siendo opuestas en sí, se requieren mutuamente:

Las primeras (*trama*) son las que urden las normas y leyes Institucionales y de Urbanismo: son las que proporciona el Estado en servicios como los Impuestos internos, de Vivienda y Urbanismo, las Fuerzas Armadas y de Orden que sustentan las fronteras y las obligaciones ciudadanas. (...) Las segundas (*fieltro*) corresponde a aquellos impulsos de orden social más emocional y primitivos, son más aleatorios, más antropológicos que políticos, más inconcientes que racionales. Eso sí Deleuze- Guattari no se cansan en insistir que ambas fuerzas siempre existen, así, ningún sector, ni nadie sano, es puramente *trama* ni puro *fieltro* (Neira, 2010: 86).

Neira reflexiona a partir de la fotografía que denominó *Soldado en la nieve*⁹⁷, en ella se reconoce difusamente una persona al centro en un paisaje montañoso borroso y des-saturado. Supone en un principio que por el contexto donde la había encontrado, una caleta de pescadores, podría tratarse del retrato de un buzo mariscador en faenas marítimas, sin embargo, logra detectar al ampliar y detallar que se trata de un soldado militar semi-oculto en terreno. Con este ejercicio físico

⁹⁷ Imagen que se observa al inicio del punto anterior y al inicio de este punto a manera de detalle.

de rutina castrense, de preparación bélica y donde el «cuerpo a tierra» del individuo debe camuflarse al paisaje e invisibilizarse ante el enemigo, Neira reflexiona lo siguiente:

La expresión «cuerpo a tierra» expresa el acto táctico de desaparecer, de sumergirse en el suelo como una fiera al acecho; pero cuando una fotografía debilitada como ésta es levantada desde su suelo arrasado, entonces el cuerpo ocultado por las circunstancias, invierte su función explotando en un enjambre de significados que, revitalizados, se tocan con la incertidumbre del destino humano y ubican, aunque sea en la superficie mínima de un papel, al ciudadano civil y al castrense en el mismo grado de fragilidad (ibíd: 87).

Aquí es donde la imagen parece anunciar sus sospechas con este soldado *rescatado* entre los escombros, intentando ser *invisible* en su ejercicio bélico destinado justamente a su supervivencia, el soldado como representante de lo que el Estado debiera cuidar en caso de ofensiva y conflicto sociopolítico: la *trama* devorada por el *fieltro* de la naturaleza, propone Neira. El soldado como insignia del Estado que «protege» a sus civiles *arrojado* y *levantado* de entre los escombros, su intento de invisibilización en su «cuerpo a tierra» no es más que un gesto que refleja el desastre natural también como forma de fracaso institucional ante la catástrofe, de protección aparente, ausente, también invisible como el intento militar de desaparecer en faena; la imagen en su debilidad parece pactar lo que deja al descubierto la tragedia desde la esfera política y pública, y como señalara Judith Butler «para que la representación exprese entonces lo humano no sólo debe fracasar, sino que debe mostrar su fracaso» (2006: 180). De forma que este recluta, esta imagen del *defensor de la patria* intentando ser invisible pareciera hacernos vislumbrar todas las fracturas producidas por aquella condición sísmica que sitúa al soldado arrojado entre los escombros ante la misma indefensión de los otros.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el desastre tsunámico le arrebató al individuo todos aquellos espacios que le fueron suyos, por donde el individuo vivió, creció, amó, trabajó, y se esfumaron con el oleaje, se volvieron escombros, *cenizas* de su realidad y vestigios de su memoria, recuerdos que a modo de imágenes mentales e imágenes

materiales -álbumes, archivos digitales- pasarán bruscamente al olvido? ¿Qué sucede cuando se derrumba en un *abrir y cerrar de ojos* la certeza material y emocional que representa la casa como lugar de cobijo de las felicidades, intimidades, secretos, logros y tristezas? ¿De qué manera evitar el olvido?



Salty Memories de Pablo Zuleta-Zhar

En el mismo ensayo ya referido de María Emilia Tijoux, la socióloga relata que a los pocos días del evento sísmico de 2010, la gente que había perdido sus viviendas, cuando aún podían establecer un parámetro espacial-afectivo conciente de localización de sus lugares y antes que las máquinas escavadoras «limpiadoras» de escombros demolieran y dismantelaran por completo el lugar, buscaban y trajinaban entre los vestigios algo que pudieran rescatar que fuese *suyo*, algo que hubiera resistido el colapso natural y que representara, aunque fuese en *estado de agonía*, un

pedazo de su historia; en esta búsqueda las personas intentaban dar principalmente con sus fotografías y álbumes familiares:

La gente quería recuperar sus fotografías, para ellos era lo más importante de todo y pedían que las máquinas solo les dieran el tiempo de encontrarlas entre los escombros, «al menos una», decían. Pero no les respetaron ese deseo y arrasaron con las casas. La gente sólo les había pedido que esperaran un poco antes de demoler todo. Una fotografía era lo único que querían (Tijoux, 2010: 56) ⁹⁸.

Las fotografías del trabajo *Salty memories* (2010) de Pablo Zuleta-Zhar provenían de un álbum familiar, así como probablemente también las imágenes recogidas por Edgardo Neira. *Salty memories* consiste en una serie de diapositivas registradas a partir de fotografías recolectadas en conversaciones con diversas familias afectadas por el mismo fenómeno sísmico. Son imágenes que fueron llevadas por las aguas, extraviadas durante el tsunami y posteriormente reencontradas en las costas de la caleta El Morro del Puerto de Talcahuano en sectores cercanos a sus casas. Entendemos que hubo cientos de imágenes que el mar se llevó junto con las viviendas costeras hacia las profundidades hasta hacerlas desaparecer y otras como éstas, que las mismas aguas devolvieron a las orillas a modo de cuerpos accidentados que resistieron el oleaje.

Observar el estado herido de estas imágenes, los rostros desfigurados, los paisajes derretidos, permite imaginar la fuerza del impacto telúrico, la fuerza salvaje de la naturaleza, en lo abrasivo que puede llegar a ser el mar alterado y su sal: en nuestra fragilidad no cabe duda, pero no es sólo fragilidad, es la vulnerabilidad del sujeto y su realidad, ante un mar que, actuando según su propio devenir natural, se transforma en un violento personaje que atrapa todo, que entra por los cuerpos, las cosas, los sentidos, los afectos, los recuerdos, en lo tangible e intangible, lo real y lo irreal. Son imágenes que en su estado de «recuerdo sobreviviente» se volvieron junto con el instante súbito del maremoto en representaciones que, sin saberlo, advierten ser un

⁹⁸ Tijoux establece este relato a partir de la experiencia de trabajo posterior al terremoto de Margarita Quezada, directora de la Escuela de Trabajo Social de PUC.

residuo histórico, como si se tratara de aquellas fotografías de otra época, de desconocida procedencia, que hablan de un tiempo adormecido del pasado, esas que se pueden ver o comprar en ferias de objetos antiguos. Sólo que estas otras, en su agonía, parecen sintetizar ese resplandor *de lo vivo*, «arden» (Didi-Huberman) entre los escombros, pasaron de ser fotografías archivadas en un cuidado álbum familiar o colgadas como cuadro en una pared, a ser bruscamente residuos de la historia en sólo una madrugada de extremo sacudir. Al ser azotadas por el oleaje salino han perdido su superficie visible especialmente en ciertas zonas, están deslavadas, manchadas, difusas, lesionadas, rasmilladas, derretidas, agredidas, con costras de arena y sal adosadas a su cuerpo, algunas de revelado fotoquímico dejan asomar los rastros del proceso con un tono amarillento en las faltas. Los personajes no se reconocen del todo, han sido borrados de su registro, los paisajes se han decolorado de su intensidad cromática hasta parecer pinturas abstractas, con tonos saturados deformes; en algunas se deduce que algún suceso familiar hubo, no sabemos de qué época, tampoco reconocemos el lugar. Parece inevitable preguntarse dónde son esos parajes, quiénes son esas personas retratadas, dónde están ahora, si habrán sobrevivido, quienes son sus dueños, sus autores ⁹⁹. Si bien han dejado de retratar a aquellas personas ahora desconocidas, no han dejado de *retratar*: ahora parecen reflejar todo lo ocurrido aquella madrugada de verano, sus erosiones como señales de la tragedia, del ahogo, de la destrucción, de la explosión.

Sí, la imagen ha desaparecido, su cuerpo parece estar enfermo, pero no del todo, desfallece, pero aún parece latir en su materialidad de papel escombros, su ausencia referencial permite urdir otros lazos, otras historias que parecieran abandonar su pasado para articular una trama de matices adscritos a nuevas temporalidades, pactando «una poética capaz de incluir su propia sintomatología» (Didi-Huberman, 2012: 9). La imagen huye de esa realidad que la obliga a tener ese sentido demostrativo como soporte documental, y, en su falta, descubre otra bifurcación. Representaciones cuya imagen física, ese débil soporte de papel, a modo de

⁹⁹ Preguntas que ante imágenes *huérfanas*, parecen volverse de una extraña temporalidad, especialmente en este siglo atiborrado de fotografías digitales que entregan tal diversidad de datos de captura y proliferación, que hemos llegado a creer que podemos manejar y controlar toda información.

salvavidas pareciera haberles permitido salir a flote sobre la costa, corroídas, atomizadas, pero a flote, como advierte Didi-Huberman «la imagen arde por la destrucción, por el incendio que casi la pulveriza. (...) Arde por la *memoria*, es decir que todavía arde cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, *a pesar de todo*» (2010: 36).

Ante estos retratos desfigurados por el desastre, pensaremos que, como planteara Judith Butler en torno a vulnerabilidad y precariedad «el rostro no se *borra* en este fracaso de la representación, sino que encuentra allí su posibilidad» (Butler, 2006: 80). Butler se interroga acerca de la noción de *rostro* a partir de las reflexiones del filósofo Emmanuel Levinas quien a su vez lo sugiere como una figura que comunica, humano o no, tanto «la precariedad de la vida como la interdicción de la violencia»:

El término «rostro» funciona aquí como catacrexis: el «rostro» describe la espalda humana, el cuello extendido, los omóplatos estirados como «resortes». Y luego se dice que estas partes del cuerpo lloran, sollozan y gritan como si fueran un rostro o, más bien, un rostro con una boca y una garganta o, incluso, sólo una boca y una garganta de las cuales surge una vocalización que no puede fijarse en palabras. El rostro puede hallarse en la espalda y la nuca, pero no es exactamente un rostro. El sonido que proviene del rostro o que lo atraviesa es de agonía, de sufrimiento (ibíd: 168).

Si acaso es el llanto como revelación del lamento lo que pueda producir en nosotros el «despertar de la precariedad del otro» como dice Butler a partir de Levinas, podrían a lo mejor estas imágenes derretidas por el desastre, en su aspecto de tocadas por el sollozo y convertidas en obra de lo destruido, trasladarnos al estado de aflicción «del otro». Quizá al observarlas se desprende una empatía, parafraseando a Susan Sontag, *ante el dolor de los demás*, un *destello* de alteridad que nos sitúa no sólo en la pérdida de la memoria personal, colectiva, sino también nos enfrentan al carácter precario y violento de la vida misma. Nos enfrenta a aquellos personajes, testigos que ahora pulverizados en la imagen no sabemos quienes son, pero aun así nos miran con su apariencia espectral y nos afectan con su ausencia visible, con su historia truncada.

Joël Candau propone que las formas y usos de la «memoria genealógica» están sometidas a determinaciones históricas y socioculturales normalmente inscritas en marcos colectivos favorables para la *memorización*, ayudándonos así a completar nuestros recuerdos con la memoria de los otros. En cambio, la «memoria familiar» está definida por un anclaje en la vida cotidiana personal, en la memoria tangible de la historia doméstica, una historia que abarca todo lo vivido por un núcleo familiar y sus componentes, que busca sobre una huella palpable de sus antepasados, donde ciertos objetos como muebles, decoraciones o ciertas cosas de valor sentimental aparecen como joyas de los momentos vividos (Candau, 2002: 65). En aquella historia doméstica los álbumes fotográficos son ejes centrales del arraigo personal y afectivo de la memoria, pues, aparecen como una colección de sucesos idos que se recuperan a manera de instantánea en el presente activando dolores y felicidades.

Algo pasa, entonces, con imágenes como las de *Salty memories* que incluso habiendo sido parte de aquellos preciados álbumes familiares, ahora como escombros *huérfanos* y emancipados han dejado de representar el tiempo ido personal y se han vuelto objetos reales del presente que parecen sintomatizar el estado agónico colectivo de un país ante el desastre. Imágenes masacradas en su apariencia de sollozo y lamento que también logran -a modo de primera mirada- cristalizar una lectura plástica y subjetiva mediante sus formas, colores y manchas que parecen tan atractivas, expresivas y *juguetonas* con los modelos, volviéndose casi imposible deducir cuál es su triste y agresivo devenir. Parecieran advertir un error técnico o de revelado químico que con intención estética desfigura los cuerpos y su contexto hasta llevarlos a una superficie controlada digitalmente o en laboratorio. Imágenes que incluso han perdido su autoría, ya que no podríamos determinar quién articuló el resultado de su aspecto ¿no fue acaso el mar en su agitación telúrica?

Candau explica que se tiene muy poco conocimiento acerca de los mecanismos de dan origen al olvido, salvo en aquellos casos neurológicos de lesiones cerebrales y formas de amnesia como observábamos anteriormente con Sacks y Virilio. No se tienen antecedentes concretos acerca de la información que se olvida, si acaso es borrada de nuestra capacidad cognitiva, si posiblemente quede oculta o si

contrariamente su pérdida sea irreversible. Sin embargo, sí se conoce la posibilidad de activar por las vías neuronales algunos acontecimientos del pasado, denominados «índices de recuerdo», que inician la rememoración y reactualización de un estado interno antiguo al experimentar ciertos instantes a través de nuestros cinco sentidos, por ejemplo el canto de un pájaro o el olor de una persona, situación que Candau revela a partir de una imagen pactada por Proust cuando narra cómo una cucharita de té en la que había dejado que se ablandara una magdalena «puso en movimiento» su memoria (Candau, 2002: 80). Probablemente la captura visual es una de las sensibilidades que con más frecuencia efectúe aquél *movimiento interior* en nuestros cuerpos, aquello que conmueve mediante la mirada activando el acto de rememoración a través de la representación y también desde lo que se percibe y viaja hacia un recuerdo transformado en imagen mental, cognitiva, intangible, aquella que no vemos, pero sentimos, aquella que los personajes de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* querían eliminar para olvidar. Candau señala que toda persona que recuerda domestica el pasado, sobre todo se apropia de él, lo incorpora y lo marca con su señal, en ello los recuerdos se evalúan en función de su omisión posible siendo el trabajo de la memoria también olvidar ciertas experiencias y privilegiar otras (Candau, 2002: 84). Así como el olvido no sería el antítesis de la memoria sino la esencia misma, las nociones de memoria e identidad estarían siempre ligadas, no habría identidad sin memoria pues únicamente esta facultad permite estar conciente en la duración¹⁰⁰.

El álbum fotográfico entonces como objeto que alberga la memoria familiar palpable y doméstica, reúne aquellos recuerdos que la razón pudo haber olvidado en su proceso natural de selección, pero que se mantuvieron por estar sujetos en la materialidad de la imagen y su presencia en el tiempo como objeto de identidad y participación de la experiencia individual o familiar. El álbum cristaliza todo aquello que el proceso de selección de memoria natural no ha podido olvidar, pues fuerza a

¹⁰⁰ Duración que se podría entender aquí según la perspectiva de Bergson quien advierte la noción de *duración* como significado de invención siendo la naturaleza del tiempo la creación de formas y la elaboración continua de lo nuevo. Para Bergson la *duración* es entendida como una evolución creadora donde hay una gestación perpetua de posibilidad (Bergson, 1973: 23).

la memoria a recordar incluso aquello que en un momento quiso haber sido olvidado, obliga a que esas escenas se mantengan vivas, latentes en el afecto o en su falta.



Escombros tsunami Japón, álbumes familiares

Ahora bien, ante el desastre, pareciera que el fenómeno sísmico actuara súbitamente como agente de olvido inmediato, ya no sería aquél transcurso gradual y habitual de nuestra capacidad cognitiva en fase de mutación y renovación natural, sino un trastorno que se origina en pocos minutos. Ante un terremoto y tsunami de magnitud 9 M_w como el japonés, los sentidos parecen quedar *en coma* de recuerdos, como si un sonido de máquina de hospital seco, agudo y sin variaciones pitara en la memoria. Las ciudades se trituraron, los cuerpos humanos no resistieron, los escombros eran miles y miles de fragmentos de edificaciones flageladas, hechas pedazo. En ese contexto, con los habitantes de la región de Tōhoku con la *conciencia en coma*, las imágenes mentales bruscamente se accidentaron, las imágenes tangibles se extraviaron ante las olas, la memoria parecía quedar en estado cero.

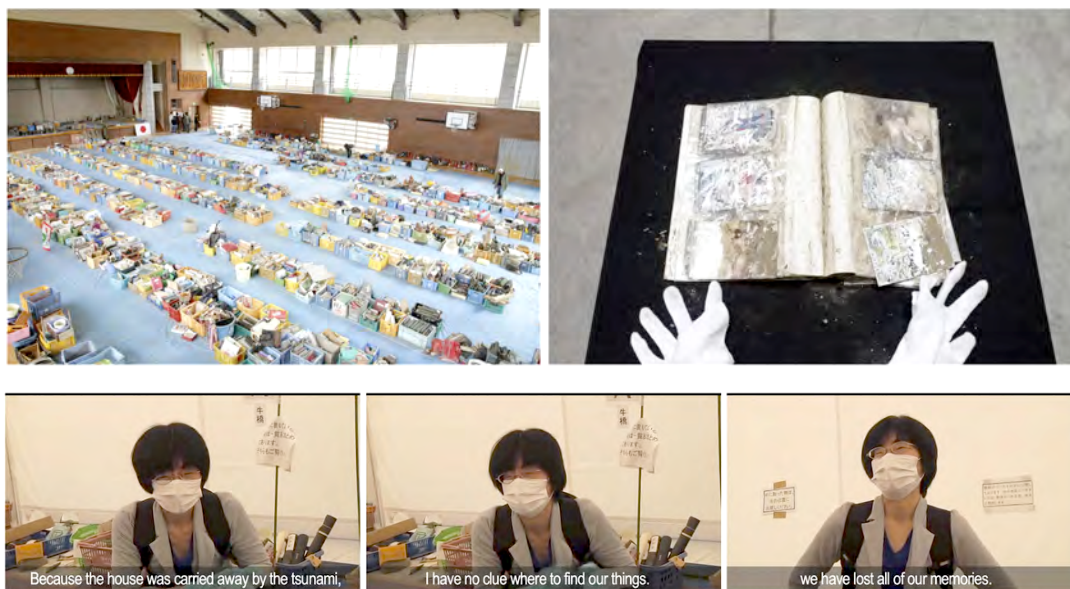


Proyecto Memory Salvage

El proyecto japonés *The Lost & Found Project* es una acción dirigida a la comunidad fundada por el fotógrafo Munemasa Takahashi que consistió en recoger álbumes y fotografías de los escombros y los hogares destruidos por el tsunami. Comienza con el proyecto *Memory Salvage* realizado en Yamamoto-cho, prefectura de Miyagi donde Takahashi junto a una organización colectiva integrada por habitantes de la ciudad, incluyendo las Fuerzas militares de Auto-defensa Japonesas, de forma voluntaria fueron buscando y encontrando más de setecientas mil fotografías de las cuáles aproximadamente cuatrocientas mil fueron devueltas a sus dueños. El proceso consistía en catalogar los álbumes y sus imágenes en diversas filas de recipientes organizadas dentro de un gran gimnasio para que la comunidad fuese lentamente asistiendo a este lugar con la ilusión de recuperar sus recuerdos extraviados y volverlos a su memoria. Takahashi plantea que para las personas que sobrevivieron recuperar sus libros fotográficos representaba la redención de sus seres queridos desaparecidos y el rescate de sus afectos trastocados por el desastre. La recuperación de la memoria para la sociedad nipona se cristalizaba en aceptar tanto la impotencia íntima como la pérdida física colectiva de sus viviendas y ciudades, en ello aparecía el anhelo de intentar rescatar por entre los escombros, entre restos y cadáveres, lo que advertía el latir -aunque fuesen descompuestas- de aquellas señales de vida mediante sus recuerdos tangibles: todo esto entendido desde pequeños gestos individuales se podía transformar en una gran ayuda colectiva. Pero aquí lo sugestivo comienza cuando Takahashi no sólo concibe el proyecto como una plataforma de búsqueda de fotografías «huérfanas», sino como un laboratorio óptico comunitario, una especie de clínica de alta tecnología digital para la clasificación, limpieza, restauración y entrega de las imágenes ¹⁰¹. En el vídeo *Memory Salvage* observamos cómo las fotografías son asistidas como entes *enfermos*, accidentados -unos mas que otros- por un equipo de técnicos dedicados a la restauración de materiales visuales,

¹⁰¹ Desde hace algunos años existen sitios webs especializados en publicar fotografías que provienen de cámaras o tarjetas de memoria perdidas en cualquier sitio del mundo y que alguien encontró. Un gran banco de *imágenes huérfanas* que están a la espera de su autor aguardando su retorno a casa. Entre ellas «I found your camera: Found Cameras and Orphan Pictures» y «Camera Found». El anuncio proclama: «¿Reconoce a alguien? Si usted se ve a si mismo, o a alguien que conozca, por favor envíenos un mail para ayudar a devolver la cámara perdida y las imágenes huérfanas a su hogar».

posiblemente restauradores de museo, que en un ejercicio símil arqueológico cuidan de las imágenes como si fuesen objetos fósiles, protegiendo su debilidad y estado precario, curando y lavando las erosiones.



*Because the house was carried by the tsunami | I have no clue where to find our things
We have lost all of our memories*

Extractos vídeo *Memory Salvage*

Luego de esa primera fase, son llevadas a un tratamiento de digitalización y scanner que registra todas las imágenes en un gran archivo visual de conservación y clasificación para el posible encuentro con sus autores. Más allá de que sus capas de representación hayan perdido superficie, las imágenes se sirven de su materialidad para resistir la ausencia de su referencia. Takahashi construye una gran base de datos visual, *visual* en su contraste al entender cuán poca visibilidad tenían los recuerdos, su sentido residía en su falta de representación, en su carga epistémica como objeto de referencia ausente o relativa y que aún expulsaba destellos de afecto. El fotógrafo observa que el estado de un gran número de imágenes era irreparable, habían perdido en tal medida su escritura que no tenían rasgos de reconocimiento alguno, su estado era terminal por tanto no saldrían nunca del anonimato ni de la orfandad. Para ello funda *The Lost & Found Project* una exposición itinerante que con las imágenes no reclamadas, viaja a otros lugares y países financiándose con el aporte de donaciones.



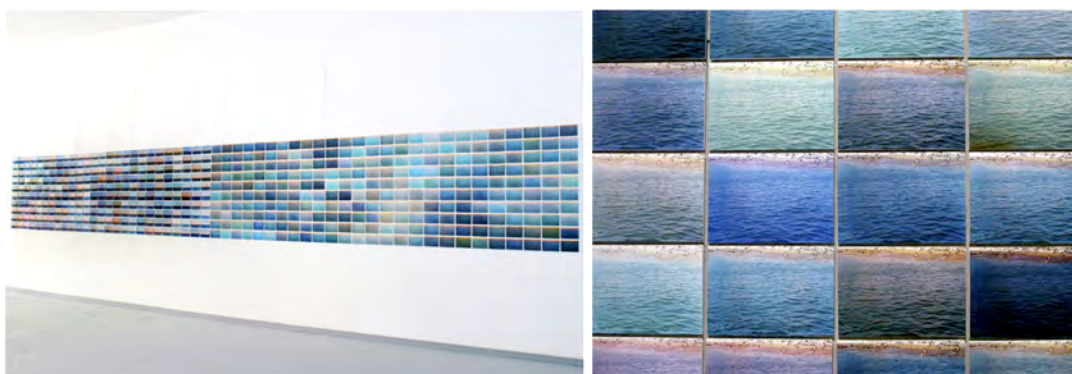
Imágenes parte de *The Lost & Found Project*

El dispositivo montado por Takahashi y sus ganas expositivas en cubo blanco, finalmente parece hacerle pilotar el proyecto hacia una lógica de galería comercial que difiere del ánimo científico, metafórico y epistémico que plantea con el proceso inicial de laboratorio óptico de imágenes. En contraste a esto, encontramos el trabajo *Japanese Dog / Never Give Up* del colectivo nipón Chim↑Pom, que se presenta dentro del proyecto *Real Times* del mismo año 2011 y que plantea desde operaciones artísticas cuestionar las causas políticas y los efectos de la catástrofe nuclear de Fukushima. Usando el mismo método de búsqueda por entre los escombros, *Japanese Dog / Never Give Up* trabaja a partir de fotografías de perros perdidos hechas por el colectivo en las zonas evacuadas e instaladas sobre marcos fotográficos encontrados entre los despojos; estos perros que deambulaban solitarios como espectros por Fukushima parecían anunciar el abandono aterrador de la zona de exclusión nuclear a la cuál tenían acceso sólo los trabajadores de limpieza.



The Lost & Found Project

Estas dos últimas escenas marinas que vemos arriba, imágenes descompuestas por la catástrofe que son parte del proyecto *The Lost & Found Project* nos permiten dialogar acerca de un trabajo que realicé el año 2004 denominado *Anomalías de laboratorio*. En él me interrogo acerca de cómo la reproducción fotográfica y la mutabilidad de su aspecto puede incidir en la conexión con nuestros recuerdos, de manera que la memoria puede llegar a ser una facultad permeable, flexible, adaptativa a un entorno, variable según cada individuo y determinada por la apariencia de la imagen.



Anomalías de Laboratorio de Paloma Villalobos. Museo de Arte Contemporáneo Chile.

Conciente de los constantes errores reproductivos y las múltiples imperfecciones técnicas recibidas en las copias fotográficas de los laboratorios públicos en Santiago de Chile, realicé el proyecto *Anomalías de Laboratorio* (*una fotografía revelada en diferentes laboratorios de Santiago*), la operación consistió en ampliar sin ningún requerimiento técnico por más de setenta laboratorios de distinta calidad -tanto profesionales como aficionados y de diferentes barrios de la capital- una misma fotografía, un mismo negativo específico o cuadro fotográfico que se iba trasladando por los distintos laboratorios. Este recorrido duró aproximadamente seis meses, tiempo en el cuál recibí múltiples copias, 500 aproximadamente, que técnicamente presentaban evidentes alteraciones cromáticas, de densidad, encuadre y formato. Las fotografías poseían un alto grado de imperfecciones y variaciones, lo que prácticamente las transformó en reproducciones únicas pues diferían debido a su propia imperfección/variación reproductiva, volviéndose cada una de ellas y en su conjunto total, en una imagen y en un objeto muy peculiar. Al estar durante muchas horas revelando en distintos laboratorios, logré advertir que los autores de numerosas fotografías reveladas (me refiero a sujetos amateurs y profesionales) recibían sólo ciertos *atisbos* de los momentos capturados, las copias fotográficas de dichos laboratorios no necesariamente reproducían aquello *realmente* capturado, sino que mas bien, lo perdían, quedando sólo una señal del instante detenido, una representación accidentada por su propio medio que abandonaba y se distanciaba del momento originalmente capturado. Los autores pensaban que aquello era lo que capturaron, además *creían* que aquello era lo que había acontecido, como señala José Pablo Concha:

Las sucesivas *positivaciones* de un mismo cuadro negativo-color que nos propone Paloma Villalobos, se revelan como alteraciones no advertidas en la supuesta condición democrática de la fotografía; esto implica un engaño del soporte técnico hacia el productor fotográfico, que tendrá como consecuencia cultural de la anomalía técnica la distorsión de la memoria. (...) Finalmente, la inexactitud química del proceso de laboratorio impide una estandarización cromática de una misma toma. Lo que expone este trabajo es la pérdida inevitable de un espacio, de un tiempo, de una historia, que desaparece en el engaño visual de la imagen técnica fotográfica (Concha, 2004) ¹⁰².

De esta forma, de manera similar a las imágenes arrojadas por el maremoto japonés, las fotografías de *Anomalías de laboratorio*, también se comportaban como entes emancipados de su pura condicionalidad referencial, eran leíbles desde un carácter de objeto que se autonomizaba del modelo y que con su resistencia material permitía una resignificación alegórica, provocando así, una especie de *juego de verdades entre mares, marinas y marejadas* que cuestionaba la fotografía entendida a lo largo de su historia -y desde las teorías planteadas por Barthes- como un método de representación que lidera el fenómeno de la verosimilitud: la fotografía repite eternamente una verdad, es un testigo de lo que acontece. Inversamente *Anomalías de laboratorio* parecía descifrar una nueva lectura. La operación de multipositivar una misma fotografía -que versionaba un mismo paisaje familiar de mar con playas y barcos en el horizonte, imaginarios acostumbrados en la retina oceánica, en marinas pictóricas, en postales turísticas o en parajes de escenas familiares de vacaciones-, parecía colocar en cuestión su estrato de verdad, permitía olvidar la necesidad obvia de referencia, pues la única certeza que arrojaba el resultado era sospechar del modelo, era la incertidumbre del mensaje fotográfico. El método reproductivo bien/mal utilizado en los laboratorios de revelado, lo que hacía era entregar diferentes versiones de los hechos, mientras más copias obtenía, más verdades se acumulaban, más objetos se diferenciaban de su matriz original. Y por lo tanto cada reproducción se iba desentendiendo, se desprendía del posible/relativo retrato del

¹⁰² Extracto del texto de la muestra bipersonal con Sachiyo Nishimura *Captura y Accidente*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile (2014).

acto original que la fundaba, presentando una inevitable pérdida visual, su «enfermedad» y «síntoma» posibilitaba nuevas legibilidades y afinidades que recargaban un imaginario marítimo común de sospechas y destellos interpretativos.

4.4 Mirar hacia arriba: observar los árboles, los pájaros, los astros

Árboles

*Mas yo soy un Árbol que no desea
ser un árbol sin raíz*
E. Chihuilaf



El Solitario pino milagroso y fotograma de *Sacrifice*

Recordaremos dos árboles que provienen de narrativas diferentes -una más sociológica y mítica, la otra de ficción y fílmica- que logran condensar matices afines cuando en su contraste, permiten pensar acerca del tiempo removido con la catástrofe: un pino que proviene de la tradición de la naturaleza sísmica japonesa y una escena más de la película, que nos viene acompañando, *Sacrificio* de Andrei Tarkovski.

El llamado popularmente *Solitario pino milagroso* ¹⁰³ aparece como un observador de veintisiete metros de alto y doscientos setenta años de edad estimada de los ciclos perpetuos de la vida y la realidad cambiante. Vivía en el bosque Takata-Matsubara, un parque nacional japonés que estaba formado por setenta mil pinos rojos y negros

¹⁰³ *Miracle Pin* en inglés y 奇跡の一本松 – kiseki no ippon matsu en japonés.

en la costa de la ciudad de Rikuzentakata, prefectura de Iwate. Cuentan que durante el siglo XVII, un pudiente comerciante habría plantado el inicio de este gran paisaje costero que se extendía por dos kilómetros de litoral y que desde aquella época se había convertido en una barrera natural que protegía a los habitantes del permanente viento marino. Rikuzentakata era un balneario muy popular y querido en la cultura japonesa por su biósfera de playa y bosque, sus pobladores trabajaban en la pesca y el cultivo de ostras. La naturaleza centenaria del árbol ya había resistido las adversidades del clima costero y la geografía movediza japonesa, había logrado mantenerse en tsunamis y fuertes marejadas escoltado por los otros pinos que con su alto follaje actuaban entre todos como un resistente enjambre vegetal, situación que había enaltecido el paraje como alegoría a lo eterno y la robustez ¹⁰⁴. No obstante, la inédita magnitud 9 del terremoto y posterior maremoto de Tōhoku, cambia las percepciones instauradas del tiempo y la historia, y la fuerza natural dismantela por completo las costas y el bosque. Arrasa con todos los siglos biológicos visibles. Arranca de raíz cientos de años de conservación: sólo quedó *milagrosamente* un pino solitario en pie. Este suceso era inexplicable, la ciudad había desaparecido como hemos podido observar en el trabajo fotográfico *Rikuzentakata* de Naoya Hatakeyama, sin embargo el árbol estaba intacto y había mantenido su asombrosa verticalidad. Observamos un lejano detalle de la imagen de Hatakeyama:



Rápidamente el pino se volvió un signo de sobrevivencia del desastre, de superación de la adversidad ante un futuro que como sabemos, se enfrentaba a una realidad

¹⁰⁴ Una de las barreras naturales que actualmente se está investigando en arquitectura e ingeniería (en Japón y Chile) es la plantación de bosques frondosos en los bordes costeros más vulnerables a maremotos. Las zonas verdes servirían como método de protección y contención logrando reducir el impacto de las olas. En el caso de Chile se evaluaba la posibilidad de construir un parque de mitigación que blindara la ciudad de Constitución arrasada por el tsunami de 2010 de futuras inundaciones (Aravena, 2011).

totalmente fracturada, dolida e incierta. Su aparente estabilidad aparecía como un ser omnipotente que desde el silencio y la soledad observaba la ciudad devastada y la acompañaba, entregando destellos de esperanza y serenidad mientras los sobrevivientes buscaban a sus seres queridos. Las señales de resiliencia que emitía el árbol solitario eran muy prístinas, ayudaban a la ciudadanía a asimilar y aceptar la catástrofe en la pérdida y la perturbación sin explicaciones irrefutables. El pino llevaba observando el mundo y siendo observado por el mismo desde sus veintisiete metros de alto hace doscientos setenta años, y ahora, con sus raíces subterráneas y con la marca en su tronco de los dieciocho metros de altura de la entrada del mar, había demostrado ante la mirada humana, resistir con su naturaleza, la misma naturaleza. Dos fuerzas naturales que se habían enfrentado sin que nada humano los dislocara. La naturaleza superaba los enclaves del devenir, todo esto es crucial entenderlo en un contexto donde sólo en Rikuzentakata se estimaron miles de víctimas mortales, niños que quedaron huérfanos y familias desarticuladas.

El árbol subsiste a la hecatombe, sin embargo queda vivo por dieciocho meses consecutivos a la sacudida, durante ese transcurso, lentamente empezó a secarse por dentro, las hojas perdieron el verdor, sus brotes se marchitaron. El azote salino de las olas sísmicas había modificado y debilitado los subsuelos de la zona. A pesar de los esfuerzos ciudadanos y botánicos por cuidarlo, curarlo, mantenerlo con vida, el árbol enfermo no aguanta la salinidad de su nuevo arraigo telúrico y fallece. Los ciudadanos no se resisten a verlo morir luego de haberse enfrentado a la catástrofe y logran pactar con las autoridades para dar paso a su «inmortalización». Las memorias del pino pasan a ser parte de la historia *oficial* sísmica japonesa cuando la comunidad decide transformarlo en monumento dentro de un parque conmemorativo: *un santuario que le entrega la suficiente eternidad al árbol para acompañar perpetuamente las almas* ¹⁰⁵. Mediante un minucioso y mediático método de extirpación del terreno, su cuerpo muerto fue tumbado, cortado y disecado en partes. Luego a partir del uso de procesos escultóricos y arqueológicos, fue rearmado

¹⁰⁵ Ver imágenes en el artículo «El pino milagroso de Rikuzentakata» de Víctor Gusukuma en Revista Kantō (2013: 20-27).

a partir de una estructura de pilares de carbono que le otorgaba fijeza; asimismo, mediante réplicas sintéticas, se reprodujo el detalle de sus ramas y hojas. Con todo ello, el árbol difunto, más allá de su fatiga material, resucita con artificialidad e ingresando en el tiempo humano de *lo sagrado*. ¿Se inmortaliza el tiempo de la naturaleza con esta acción o sólo se perpetúa el tiempo cultural de una región que ante el vacío espiritual necesita representaciones para entonar sus plegarias?¹⁰⁶

Es sugestivo el empeño de las personas por eternizar no sólo el arbusto sino la historia misma basada en una dimensión ignota y misteriosa, pues nunca se explicará cómo el pino permaneció con tal entereza. Decir milagro se ajusta sin duda, pero lo que observamos con su disecación monumental, parece ser aferrarse al milagro como salvación de *lo ido*, como recuerdo que condensa un pasado totalmente aniquilado; el ejercicio de intentar retener vivo al árbol en apariencia, como fósil o altar, refleja las ansias de conectarse a aquello sobrenatural y desnaturalizado que desde el pasado desvanecido actúa como escapatoria al que vendrá¹⁰⁷.

Este empeño por mantener vivo un árbol también se observa en las primeras escenas de *Sacrificio* (1996) de Andrei Tarkovski. Alexander, su protagonista, mientras intenta poner rocas y piedras en la base del tronco de un marchito y solitario árbol del patio de su hogar para mantenerlo en pie, le relata a su hijo mudo, la historia de un monje ortodoxo que vivía en un monasterio y que había plantado un árbol estéril

¹⁰⁶ Cabe mencionar que los árboles en la cultura japonesa cumplen un papel espiritual y sagrado, un ejemplo de ello son los llamados «árbol de los deseos» que también son parte de otras creencias como en la mitología india. Este árbol se define culturalmente como figura que representa la esperanza ante un futuro de cambio.

¹⁰⁷ El pino solitario de los milagros recuerda de cierta manera al ángel de la historia de Benjamin: el pino extiende sus alas y abre muy bien sus ojos, y con ello logra desafiar las olas apocalípticas de la catástrofe, sin embargo hay algo, una energía humana irremediable que le empuja hacia el futuro, que lo obliga a ser parte de la historia inmemorial y eterna de los sujetos, y ante ello se ve sobrepasado y prefiere volver atrás, «quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo despedazado» (Benjamin, 1996: 54), pero ya es tarde. Ante ello prefiere morir, y muere, se libera, pero su cuerpo permanece retenido en el tiempo de la humanidad. Este vínculo entre el pino y el ángel, recuerda también una frase que aparece en un fragmento del video *Liquidity Inc.* (2014) de Hito Steyerl: *La tormenta sopla desde el infierno llevándonos de vuelta al pasado. Aunque nos hagamos más y más jóvenes, seguiremos luchando desde el amargo principio. No volveremos al pasado sin pelear.* Este texto se recita mientras una casa costera (como si fuese un «palafito») realizada en modelo animado 3d, se golpea y destruye con una ola feroz. En el video Steyerl parodia con la fluidez del agua del planeta y de nuestro cuerpo como metáfora económica de cómo funciona el capital financiero en el mundo. A partir de la presentación del clásico informe televisivo del tiempo contrasta la historia climática del agua y sus efectos a través del viento, mareas, agua potable, olas y huracanes, con competencias de lucha y obsesión deportiva. La artista sugiere vincular el clima con el dinero, ambos como mecanismos de constante fluidez y amenaza.

en la ladera de un lago. Según Alexander, el monje le indicó a un joven pupilo del mismo convento que debía regar el árbol cada día hasta que se regresara a la vida; de forma que cada mañana el pupilo llenaba una cubeta con agua y salía, subía la montaña, regaba el árbol marchitado, y en la tarde cuando llegaba la oscuridad, regresaba al monasterio. Esta rutina la mantuvo por tres años hasta que un día subió la montaña y vio que el árbol estaba lleno de retoños. Alexander, sumergido en una atmosfera de inminente desastre nuclear, a partir de esta historia, especula que seguir un método, mantener un sistema tiene virtudes, piensa que si cada día, exactamente a la misma hora, uno realizara un acto a manera de ritual, sin cambio, cada día a la misma hora: el mundo cambiaría. Alexander así como los habitantes de Rikuzentakata, parecen ansiar mantener en pie su árbol porque una sistemática devoción cada día hacia lo marchito que intenta sobrevivir, parece traer consigo la fe ante un mañana cada vez mas vacío. Observar hacia atrás, al pasado desvanecido como única certeza y *rezarle* al presente como acto rutinario, como gesto normado, actuaría como escapatoria a lo ido y al que vendrá. Actuaría como escudo de protección psíquica.

Podríamos pensar entonces que ante el desastre, la plegaria dirigida a un ente *sacro*, en este caso a un árbol marchito que combate el tiempo y paraliza la memoria, y por el que se derrochan todos los empeños físicos y emocionales de convicción, parece hacer renacer al *dios perdido y protector* aunque sobre él sólo se administre energía y fe, aunque carezca de rostro y existencia, aunque, como dice Alexander, simplemente se trate de levantarse cada mañana a las siete, ir al baño, llenar un vaso con agua del grifo y arrojarlo por la taza, con eso basta.

Ante el desastre parece ocurrir que, como reflexionara Neruda, «los dioses se fueron» «y nos quedamos solos con nuestros muertos y con todos los muertos, sin saber porqué seguimos vivos» (Neruda, 2003: 86). La plegaria, la invocación a un ser árbol, mantenerlo vivo para repetir y repetir el guiño de la oración, *querer creer en algo*, parece ser una cuestión que no va ligada a lo que nos inunda de nuestra herencia cultural, dogmática o teológica, sino a un gesto autónomo que en la desgracia y el sufrimiento indeseado, se hace clave para transformar la suerte, apaciguar el

porvenir, buscarle sentido a la fractura: «En un momento dado, la televisión se apaga y Alexander, profesor culto, librepensador y respetado, se queda solo, divaga y, ya desesperado, reza» (Silvestre 2015:22).

Pájaros

Los pájaros viven fundamentalmente entre los árboles y el aire y dado que sus sentimientos dependen de sus percepciones, el canto que emiten es el lenguaje transparente de su propio ser, quedando luego atrapados por él y haciendo que cada canto trace entonces un círculo mágico en torno a la especie a la que ellos pertenecen, un círculo del que no se puede huir, salvo para entrar en otro y así sucesivamente hasta la desaparición de cada pájaro en particular y en general hasta la desaparición y/o dispersión de toda la especie.

J. L. Martínez



Just at Peak Bloom de Tazuko Masuyama

Así como existen numerosas leyendas acerca de nieblas, formaciones de nubes inusuales y luces desconocidas en el cielo que aparecen antes que ocurran terremotos, el comportamiento inusitado de los animales también ha sido un campo de observación en la predicción de fenómenos sísmicos (Ikeya, 2004). Es sabido que animales domésticos, rurales, fauna salvaje y marítima parecen presentar una toma de conciencia cuando un desastre inminente está en curso. Logran intuir o atisbar el sismo antes que la percepción humana y antes que llegue la sacudida; podría ser la

detección de una onda que los animales divisan gracias a su particular fisiología sensorial (Kirschvink, 2000) no desarrollada por los individuos, o quizá una especie de sexto sentido que responde al mismo acto de sobrevivencia de cuando evitan los cazadores y depredadores, un sentido que se adapta a la amenaza telúrica y a situaciones afines de innata protección que los mantienen atento a cualquier mínima alteración sensitiva de una condición «normal»: un ruido, una vibración, una frecuencia, un olor. Aquellos signos están presentes con mayor frecuencia horas antes de la actividad de la tierra, pero también se exhiben casos que reconocen la alteración geológica con varios días de antelación. Observar el vuelo en forma de huida de los pájaros u oírlos trinar de inusual manera ¹⁰⁸, puede ser una imagen para detectar la actividad subterránea, sin embargo quisiéramos aquí referirnos a otra huida en bandada, al éxodo que las aves realizan cuando la biósfera en donde habitan, es desmantelada y arrasada por un desastre natural, en este caso, inferido por el *progreso* y los *avances* de los flujos urbanos.

Tazuko Masuyama nació y se crió en el antiguo pueblo de Tokuyama, en la prefectura de Gifu, Japón; su vida era tranquila, luego de haberse jubilado hacia 1950, la mujer reconocía vivir en su aldea con mucha alegría, el lugar era como si fuese «un cielo», remarcaba ¹⁰⁹. Sin embargo, este gozo común estaba en riesgo de caducidad, a finales de los setenta, después de una extensa lucha de los pobladores con las autoridades gubernamentales, se decide la construcción de una gigantesca presa hidroeléctrica en Tokuyama. Esta decisión conjurada entre el estado y la industria eléctrica consideraba la inundación del pueblo, la reubicación de sus habitantes y la destrucción de toda la flora y fauna que vivía en el entorno. Ante este irreversible escenario, Tokuyama resuelve comenzar a capturar con distintos métodos el entorno y las zonas en peligro previamente a que las labores industriales comenzaran con la total extirpación, realizó fotografías, capturó sonidos, recogió especies florales que prensó. En la década de los ochenta Tokuyama, a los sesenta

¹⁰⁸ Como notábamos en el capítulo 1 con la película *La frontera* cuando la Machi mapuche anuncia el maremoto luego de observar el éxodo de los pájaros.

¹⁰⁹ Véase *Until Everything Becomes a Photograph*, exposición de Tazuko Masuyama en Izu Photo Museum, Japón (2014).

años, toma por primera vez una cámara fotográfica y junto a ella, más una audio-grabadora y un cuaderno, va recorriendo pacientemente cada rincón de su pueblo y los alrededores para «preservar» al pueblo *vivo* en el tiempo. De esta forma, como las gestiones de extinción se develaron con anticipación la artista logró registrar durante años el transcurso de lo que inminentemente iba a desaparecer y todo el proceso, una de estas imágenes la advertimos al principio, se llama *Just at Peak Bloom* de 1985. Usaba una pequeña cámara de 35 mm. Konica (C35 EF, llamada Pikkari en Japón) con ella realizó múltiples tomas de naturaleza, habitantes, sus rituales, celebraciones y su vida cotidiana, todo esto a modo de activismo dio lugar a nuevos debates y protestas en torno a la actuación parcial y desmedida de las autoridades, y de cómo el aparente e impuesto *progreso* de las grandes ciudades y la tecnologización, iba en silencio, quebrando el devenir de otros que tal vez ni siquiera necesitaban de luz eléctrica para ser feliz. El trabajo de Tokuyama enseña la fractura al revelar la desarticulación de una memoria forzada a ser esfumada y olvidada.

Otro de los registros realizados por la artista consiste en cintas de audio de los distintos cantos, trinares y ruidos de los pájaros que vivían allí, capturas que parecen detener en el tiempo algo que ya no se reproduce ante nuestros ojos, sino que se estimula por guiños audibles que parecen estar escondidos entre la altura de los árboles, como cuando se escucha el canto de un pájaro y queremos ver su origen, miramos hacia arriba y no se ve *nada*, sólo se oye su presencia. Los pájaros huyeron de su entorno al igual que los habitantes, fueron desarraigados, no obstante, así como Tokuyama retornaba a observar el proceso de desaparición de su casa, su pueblo, su ecosistema y mientras iba registrando ¹¹⁰, los pájaros seguramente volvían al pueblo que gradualmente se deshacía sumergido, y volaban como espectros sobre el paisaje borrado.

Esta imagen última nos deriva a una escena del libro *Tokio Blues* de Haruki Murakami:

¹¹⁰ Las labores de construcción de la presa se completaron en el año 2008, dos años después de la muerte de la mujer. En *Until Everything Becomes a Photograph*, Izu Photo Museum, Japón (2014).

- ¿Trabajas? - le pregunté.

- Si. Escribo las leyendas de los mapas. Cuando compras un mapa, te dan un folleto con información sobre las ciudades, la población, los lugares... Qué rutas turísticas hay, qué leyendas, qué pájaros, qué flores. Pues yo escribo los textos. Es muy sencillo. Los hago en un santiamén. Voy a la biblioteca de Hibiya consulto varios libros y en un día escribo el folleto. Y si descubres el truco, te dan tanto trabajo como quieras.

- ¿Qué truco?

- Escribir lo que otra persona no podría. Así el encargado de la empresa que edita los mapas piensa: «Esta chica escribe muy bien!». Los tengo impresionados. Y me dan mucho trabajo. No hace falta que escriba nada del otro mundo: basta con redactar algo decente. Por ejemplo: «Al construir una presa, una aldea quedó sumergida bajo las aguas, pero las aves migratorias aún la recuerdan y, al llegar a la estación, podrán ver los pájaros sobrevolando por el embalse». Les encanta ese tipo de anécdotas. Son visuales, emotivas (2010: 90).

Murakami cuestiona el sistema de certeza fijada por la representación geográfica del globo y su inamovible cartografía a través del personaje de Midori quien relata que su trabajo consiste en *inventar* leyendas de mapas y relatos geográficos. Midori inventa la información, sustrae características de otras latitudes para aderezar la aparente réplica fiel del mundo, con ello parece desdibujar las fronteras, borrar la cartografía, dudar de la temporalidad impuesta a cada variedad geofísica, triturar la geografía desde la fábula. *Borrar del mapa* es algo que las empresas de centrales hidroeléctricas mundiales -como la que elimina el pueblo Tokuyama- conocen muy bien: les tiene sin cuidado que los pájaros, las personas, las semillas emigren; los éxodos masivos debido al destierro no les preocupa, su objetivo, así como lo fue hace algunas décadas en España con la *política de pantano*, es barrer todo aquello que interfiera el provecho económico y los beneficios capitales, y para ello, el desastre «*natural*» -en este caso a modo de inundación y con alevosía- es una acción validada y necesaria en pos de alimentar la cultura del consumo, las economías de producción y «desarrollo».

En Chile en las últimas décadas y en el tiempo presente esta discusión es significativa, pues las compañías hidroeléctricas han barrido con zonas de naturaleza salvaje, bordes costeros, franjas cordilleranas, parajes poblados, bosques nativos, lo cuál ha activado la oposición de comunidades originales y organizaciones ambientales. En los años noventa la empresa productora de energía Colbún-Machicura barajaba en sus proyectos diversas centrales de abastecimiento eléctrico para que operaran en las regiones centro y sur del país. Una de aquellas construcciones afectaba a un pueblo originario mapuche que vivía en las faldas del río Maule, séptima región. El pueblo se resistía a emigrar de sus tierras ancestrales, la empresa y el gobierno intentaban hacerles ver que iban a ser «reubicados» a otra zona «más segura» donde gracias a la utilización de corriente eléctrica podían tener electrodomésticos y luz a toda hora, en definitiva una supuesta «vida mejor». No obstante, la comunidad mapuche respondía que ellos no necesitaban luz artificial pues les bastaba con la emisión del sol y la luna para iluminar su día y noche ¹¹¹.

Un escenario similar observamos en la película también de los noventa *Dreams* de Akira Kurosawa (1990). La película se reparte en ocho segmentos, en uno de ellos, un forastero visita *la aldea de los molinos de agua* donde cada casa tiene un molino de madera instalado en la orilla del río. El hombre se sienta a conversar con un anciano que reparaba la rueda de un molino, este hombre le cuenta que los habitantes del pueblo hacía muchos años habían escogido renunciar a la electricidad porque no la necesitaban. Tampoco necesitaban maquinarias agrícolas ni combustible. Para ellos la noche no era una molestia, implicaba la oscuridad y el contraste necesario que les permitía contemplar las estrellas. Su única pretensión era *regresar* a una vida natural perdida en el ritmo de las sociedades actuales que habían olvidado que formaban

¹¹¹ El poeta Elicura Chihuailaf en *Recado confidencial a los chilenos* expone cómo ciertos decretos gubernamentales han generado los conflictos -históricos y actuales- entre la comunidad mapuche y el Estado chileno. El poeta recalca no sólo el destierro y la expropiación de sus tierras en manos de las empresas energéticas, sino también los daños de su entorno por parte de las empresas forestales, lo que ha significado la desaparición de las aguas y las plantas medicinales mapuches, todo esto para favorecer el «progreso ciudadano» lo que implica por tanto, el enriquecimiento de las empresas inversoras internacionales y de los latifundistas chilenos. En relación a las presas eléctricas Chihuailaf plantea: «La construcción, por Endesa, de la central hidroeléctrica Pangué, en el río Bío Bío, y el inicio de construcción de una segunda -Ralco- que, como usted sabe, significará la inundación de tierras y la «reubicación» de casi un centenar de familias de nuestras comunidades que allí viven. Es uno de los espacios donde hoy se «aclaran» de manera tan tremenda los conceptos de cultura, civilización y desarrollo» (Chihuailaf, 1999: 119).

parte de la naturaleza y que a ella le debían su existencia.

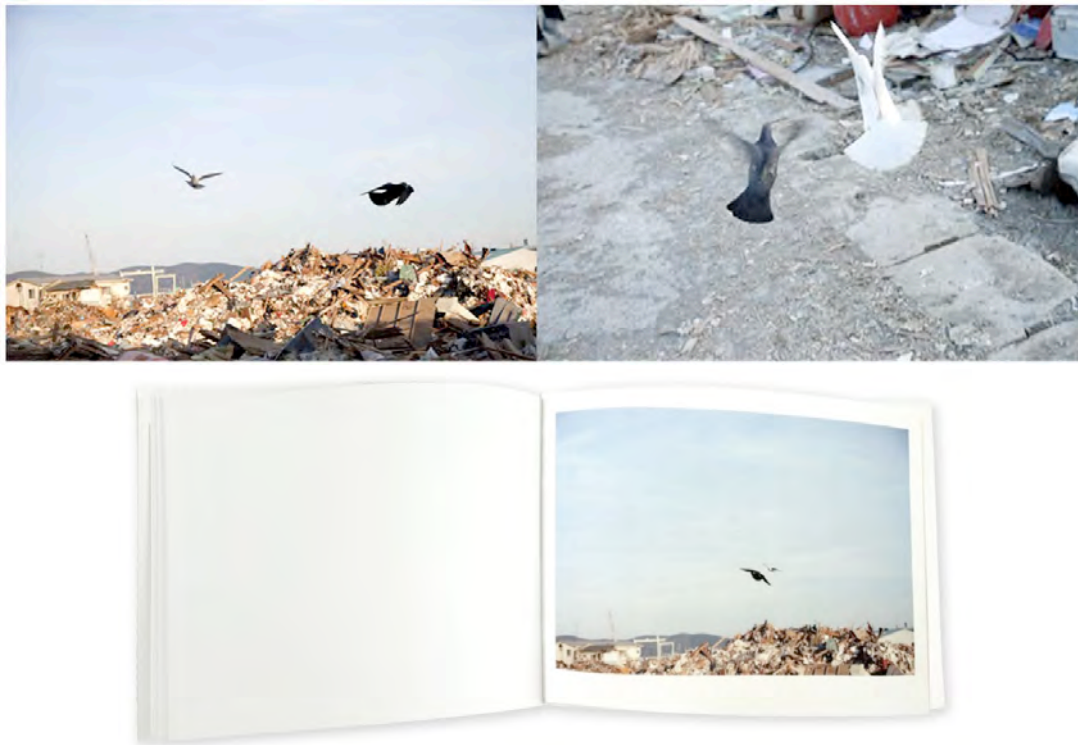
Según el anciano los sujetos de hoy sólo adoraban los inventos tecnológicos, lo cuál, en la dualidad, conllevaba a no advertir que se estaban destruyendo a sí mismos, estaban contaminando las aguas y el aire, e intoxicando sus propios cuerpos y mentes. En cambio, su pueblo, había optado por centrarse en una salud espiritual en lugar de la *eficacia* y la *comodidad* contemporánea, habían optado por abstenerse a la velocidad del tiempo tecnológico humano y habitar el tiempo cíclico del carácter de la naturaleza. Un imaginario retratado por Kurosawa que se aproxima muy de cerca al poema *Círculo* de Elicura Chihuailaf:

*Somos aprendices
en este mundo de lo visible
e ignorantes de la energía
que nos habita y nos mueve
y prosigue
invisible
su viaje en un círculo
que se abre y se cierra
en dos puntos que lo unen
Su origen y reencuentro
en el Azul (2008: 9)¹¹²*

En la dualidad de lo que se abre y se cierra y así *infinitamente*, ante ese círculo invisible que señala Chihuailaf, nos encontramos con el libro fotográfico *Light and Shadow* (2012) de Rinko Kawauchi. En su obra la artista a partir de escenas domésticas y experiencias corrientes, se interroga acerca de la dicotomía entre

¹¹² «Nuestros Mayores dicen que el primer espíritu mapuche vino arrojado desde el Azul, pero no de cualquier Azul sino del Azul del Oriente. Y como en nuestra tierra no había nada que lograra un Azul homogéneo, nos decían que el Azul existía en el oriente y en el espíritu y en el corazón de cada uno de nosotros. Y que cuando nuestra energía abandona nuestro cuerpo (que se transforma en agua, aire, fuego, tierra, verdor), se dirige hacia el poniente para llamar a Nontufe, el Balseiro de la muerte, y así cruzar el Río de las Lágrimas para reunirse con las energías de los recién fallecidos y juntos retornar al lugar de origen: el Azul del Oriente, completando así el círculo Azul de la vida» Chihuailaf, *El azul en la cultura mapuche*.

fragilidad y maravilla. Luego del terremoto y tsunami en las costas de Tohoku, Kawauchi viaja a las ciudades del norte de Tokio para fotografiar la catástrofe.



Light and Shadow de Rinko Kawauchi

Durante su recorrido, se detiene en un pueblo a observar dos palomas domésticas que revoloteaban siempre juntas, una negra y la otra blanca. Probablemente por su pulcritud, habían estado en cautiverio y lograron escapar volando de la montaña marina tsunámica antes de ser atrapadas. Kawauchi comenzó a seguir el vuelo de las aves sobre los escombros y despojos, su vuelo era un planear errático, se alejaban a gran distancia, pero nunca se separaban, y volvían al mismo lugar, parecían volar como buscando su hogar o a sus dueños siempre sobre el mismo sitio. El contraste en el pelaje blanco y negro de cada paloma, le sugiere a la artista preguntarse acerca de la disparidad que habita en nuestras vidas, la luz y la oscuridad como antítesis de lo que en la invisibilidad está unido, dos puntos que se reencuentran como en el círculo que advierte Chihuaílaf. Estas palomas, deduce la artista, al igual que las aves ficticias de Midori y los pájaros erradicados de Masuyama, recordaban geográficamente su hogar y volvían a él aunque ya hubiese desaparecido y no lo

visualizaran; su lugar más allá de la extinción, permanecía en el simple intento de la búsqueda: un tiempo que se había transformado en algo transparente, pero que seguía siendo irrompible. Su casa estaba allí, muerta materialmente, pero viva en sus *espíritus pajarísticos*. La ambivalencia de lo simultáneo *-la vida y la muerte, el sujeto y la naturaleza-* conduce entonces a la artista a preguntarse acerca de la fragilidad, no cabe duda, de lo pequeño que somos también, como señala ella misma en su libro, y a esto podríamos agregarle: seres de paso. ¿Acaso estos pájaros en su vuelo sin tregua y su recorrido atolondrado sobre la catástrofe, habrán tenido la ilusión de que *su* tierra volviera a ser habitable nuevamente?

Astros: el sol

Ha vuelto a ser encontrada

¿Qué? La eternidad

Es el mar que se ha ido

con el sol

A.Rimbaud

Quizá, de vez en cuando, valga la pena recordar que el sol es el astro más cercano al globo terrestre y que giramos alrededor de él. Considerado el centro de nuestro sistema planetario, sustenta casi todas las formas de vida de este planeta debido al proceso de fotosíntesis, determinando así los ciclos climáticos, el tiempo atmosférico y siendo la principal fuente de energía de la vida global. Es la estrella que observamos con más brillo y luminosidad, estableciendo el día y la noche dependiendo de la posición de las disímiles regiones del globo. Pensar los orígenes del tiempo en la naturaleza cósmica es viable a partir de los núcleos de los átomos que guardan un caudal de energía que se libera continuamente en el interior de las estrellas y que provoca su vida milenaria e inagotable (Gribbin, 2000: 45). Una de las ideas que se derivan de las teorías anunciadas por Lovelock entorno a *Gaia*, es que la vida, de existir, es un fenómeno autosustentable a nivel planetario, pues una vez establecida firmemente en un planeta, en este caso el nuestro, se bifurca por toda sus superficies y rincones, y solamente desaparecerá si el planeta sufre un cambio cósmico significativo o cuando su fuente original de energía, el sol, acabe su existir actual (Lovelock, 2007: 3). Ahora nuestro astro principal tendría una media suficiente para mantener su producción de energía y calor durante quince mil millones de años (Gribbin, 2000: 47): «¿No es aterradora la extensión que abarca esa enumeración?» (Blanqui, 2000: 5) ¹¹³ pues sí, como bien se pregunta Blanqui, es aterrador imaginarla. Y probablemente lo *espeluznante* también es que, aunque demos por

¹¹³ «Por más débil que sea, habría que hacerse una idea del infinito sólo por lo indefinido y, sin embargo, esa idea tan débil ya reviste apariencias formidables. Sesenta y dos cifras, que ocupan un largo de alrededor de 15 centímetros, dan 20 octo-decillones de leguas, o en términos más habituales, miles de millones de miles de millones de miles de millones de miles de millones de veces el camino del Sol a la Tierra» (Blanqui, 2000: 5).

hecho que todos los días tenemos la experiencia de los rayos solares ante nuestros ojos y tocando nuestros cuerpos, puede ser que en algún momento de aquellas cifras aterradoras de distancia, energía y tiempo, aquél fulgor *eterno* e *infinito* se apagará y llegará *la noche eterna*, Blanqui ya lo sospechaba a mediados del siglo XIX:

El Sol es una estrella en declinación. Llegará un día cuando el producto de la combinación del hidrógeno con el oxígeno, dejando de descomponerse de nuevo para reconstituir aparte los dos elementos, quedará en lo que debe ser: agua. Ese día verá terminarse el reino de las llamas y comenzar el de los vapores acuosos, cuya última palabra es el mar. Con estos vapores, en-volviendo en sus masas espesas el astro caído nuestro mundo planetario caerá en la noche eterna (Blanqui, 2000: 12).

En la superficie de los planetas, bajo los rayos solares, la forma que muere se desagrega pronto, para restituir sus elementos en una forma nueva. Las metamorfosis se suceden sin interrupción. Pero, cuando un Sol se apaga helado, ¿quién le devolverá el calor y la luz? Sólo puede renacer como Sol (ibíd: 18).

La muerte del sol, su fatiga, enfermedad o el exceso de calor, son metáforas recurrentes en las narrativas de catástrofes naturales, mundos apocalípticos y escenarios distópicos. Todas las historias apuntan a que la alteración de sus funciones provocaría la amenaza de extinción de los seres vivos y las especies; un cataclismo solar pondría en jaque la existencia del concepto mismo de vida (Thacker, 2015: 133), por tanto, desde una mirada mística y biológica, sería el suceso que desencadene el horror y la desesperación, pero también la probable aceptación del devenir o del destino en curso que parecía traer consigo estos pensamientos de agotamiento hace ya mucho tiempo.

La extinción entendida como una *aniquilación especulativa*, como la anulación de un *conjunto de vida* (ibíd: 137), se conecta al paisaje de desastre a través de la impronta del sol especialmente en la hora de su entrada y salida. El amanecer y el atardecer parecen ser dos episodios -físicos y emotivos- decisivos en el transcurso del día donde la contemplación de la estrella, su posición entre las montañas, el mar o entre las nubes contaminadas de la ciudad, desprenden una temperatura lumínica que se

diferencia del resto del día, una especie de introspección o calma que extrañamente sólo se produce al atender o sentir lo solar. A lo mejor sea porque el astro dibuja el principio y el fin del día, intervalos que también parecen ser eternos porque cada vez se reinician, o quizá por determinar un lapso de tiempo abstracto, de algo que fue y seguirá siendo, que deja de funcionar para dar paso a otro segmento que comienza a funcionar, y así repetidamente. Aunque parezca obvio, podemos pensar que el sol es quien finalmente nos *gobierna*, en él reside la expectativa de todo lo llamado *vida* ¹¹⁴.

Observarlo suele tener su punto de hechizo, esto puede radicar en su energía de bola de combustión, en el fuego que encandila con sus múltiples aspectos, las llamas de una chimenea o una fogata, un incendio, o incluso el pequeño gesto trémulo de las velas: el ardor de lo que está encendido, de lo que en su espectacularidad de flameo impreciso y errático, puede transformarse en un instrumento letal, coger mucha fuerza y expandirse hasta acabar con todo, o ser una llama controlada que se emplaza en su lugar correctamente y extinguirse sin palpito ni razón. El fuego cristalizará entonces, esta dualidad entre el pulso de lo que está vivo, que arde, calienta, abriga, y en su contraste, lo incontrolable, que calcina, extermina y remueve toda posibilidad de memoria. La imagen del desastre sísmico se instala ahí en la mitad con sus propias conductas destructivas y alegóricas. Retomamos aquí el artículo «Tiembra la cuna», en esta entrevista entre Edmundo Covarrubias y Sonia Montecino, Covarrubias explica que la impronta que ayuda a «metabolizar» las experiencias sísmicas es la imagen del sol rojo, según él sería la metáfora más definida del *universo amenazado*, de la ruptura de un país, de una sociedad en peligro. El médico explica que aquel estado del astro era una imagen que veían las personas que habían vivido la experiencia del tsunami de 1960 en Ancud, Chile. Con ello trae a la memoria su experiencia personal al sentir esa amenaza globalizada cuando era pequeño y durante la noche del 10 de agosto de 1945, se informaba en la radio acerca de las bombas atómicas de Hiroshima, Covarrubias recuerda que con sola esa información el mundo parecía extinguirse y el sol aparecer como una bola roja que

¹¹⁴ Cabe recordar que el sol -y sus fases- se presenta como dios para diversas culturas y civilizaciones antiguas, como el pueblo Inca donde es venerado bajo el nombre quechua de *Inti*, considerado fuente de toda riqueza, soberano del cielo, las plantas y el universo.

presagiaba el fin de los días ¹¹⁵: «Ese es el sol rojo que se asoma cuando tiembla la cuna» (Montecino, 2010: 84).



Amanecer con olas de tsunami Chile 2010 y fotograma de *Tres semanas después*

Estas dos imágenes provienen del mismo evento sísmico chileno de 2010, una registra el amanecer en las costas de Llico y Laraquete cuando la ola sísmica estaba formándose en el mar y se presagiaba su llegada a las costas (imagen referida anteriormente), la otra, es un fotograma de la película *Tres semanas después* (2010) de José Luis Torres Leiva (film también ya citado), que reproduce un atardecer semanas posteriores al desastre cuando los habitantes queman los escombros en que se han convertido sus casas en la orilla de la playa. Ambas imágenes como amanecer y atardecer tienen la presencia del sol sobre el mar, el sol no es rojo como aquella imagen que dibujaba Covarrubias de Hiroshima, sin embargo el astro parece distorsionado, anormalizado, acompaña con su temperatura y luz aunque se observa enrarecido, con su contorno inquieto, da signos de fatiga. El primer sol parece *anunciar* el desastre, el segundo parece *aceptarlo* camuflándose con el fuego de la devastación; quizá, ambos soles adviertan un futuro anclado en la permanente incertidumbre biológica, en la sistemática transformación natural. La distopía de Ballard en su libro *El mundo sumergido* trata aquel carácter anómalo del sol, y para ello perfila los márgenes por donde los sujetos intentan sobrevivir en un mundo que se reparte entre la extinción absoluta y el regreso a la primigenia y salvajismo. El sol no se ha fatigado, pero la percepción del calor ha aumentado hasta distorsionar la

¹¹⁵ Véase el artículo «*Metamorphosis of Japan. After the war*» de la Fundación Japonesa en Bangkok: mirar el sol después del desastre bélico» (2016), Paloma Villalobos. Revista Atlas Imaginarios Visuales

vida del planeta, los habitantes que quedan intentan combatir contra una naturaleza que más bien parece querer eliminarlos y expulsarlos a todos:

El disco solar no era ya una esfera definida, sino una vasta elipse creciente que se extendía en abanico a lo largo del horizonte oriental, como una colosal bola de fuego, transformando con sus reflejos la superficie plúmbea e inerte de la laguna en un brillante escudo de cobre (Ballard, 2008: 7).

El sol colma el cielo del mundo sumergido de Ballard, el azul nunca más se observó, pasó a ser una imagen de recuerdos del pasado. Luego de una serie de enormes cataclismos geológicos y tormentas solares, las capas exteriores de la ionosfera se desvanecieron en el espacio dejando a la tierra sin protección contra las radiaciones solares. El astro era un brasero que gobernaba sobre las personas, además se reflejaba sobre las superficies de espejo de los edificios urbanos, que, como escombros residuales aún resplandecían, y así multiplicaban su presencia en miles y miles de «imágenes de sol» que estallaban como «resplandores pulsátiles» (ibíd: 87) sobre las lagunas de agua que habían inundado las ciudades luego de que los cascos polares y los glaciares milenarios se hubiesen derretido. Probablemente en ese mundo ardiente los témpanos polares aparecían en su imaginario como lo que hoy para nosotros fueran los dinosaurios. El sol y su multiplicada imagen arrastraba a los individuos al desorden de sus recuerdos, a la distorsión de su archivo emocional, a la deformación de sus imágenes psíquicas; el trauma de sobrevivir conduce a los sujetos a un agotamiento físico que cristaliza la codicia más salvaje y libera sus impulsos bestiales a favor de su salvación aniquilando su condición moral, reduciéndolos a la vulnerabilidad de la *animalización* ¹¹⁶. Algo similar sucede en la película *Sunshine* (2007) de Danny Boyle aunque a diferencia del libro de Ballard, aquí el sol está enfermo y se muere, su combustión empieza a desaparecer y se cree que es irreversible, la sociedad se enfrenta a su presunta extinción. Para remediar dicha

¹¹⁶ *Animalización* reflejada, por ejemplo, en situaciones pos-desastres, el psicólogo Edmundo Covarrubias explica que en estados posteriores a fuertes terremotos ciertas comunidades más damnificadas presentan una actitud de *tribu* donde la reacción colectiva es inducida por una lucha por la existencia. Covarrubias señala que aparecen conductas como el pillaje, donde «el más fuerte» es el que sobrevive, pues la catástrofe desprende la percepción de «acabo de mundo» y los afectados se protegen en el grupo arrebatando lo que sea para subsistir (Montecino, 2010: 81).

agonía planetaria envían una segunda misión a intentar «reavivar» al astro mediante una carga explosiva en su centro que reactive su energía, durante esta faena en la nave el plan toma otro rumbo y los tripulantes, para mantener su objetivo, se transforman en una mini sociedad donde el apetito de protección, la provocación de una *aniquilación especulativa* y, en definitiva, presentir «el mundo que se acaba», les lleva a intentar aniquilar al prójimo y conseguir lo que sea para subsistir. Un semejante estado apocalíptico que, a mediados del siglo pasado, se logra también deslizar en la escritura de Neruda, quien intenta aproximarse a la *salvación del planeta* como metáfora de la salvación de *nuestra casa* ¹¹⁷. El poeta anuncia un inminente «acabo de mundo» cuando en su libro *Fin de Mundo*, da cuenta de la angustia que generan los movimientos telúricos y cómo estos siembran el pavor de «una patria sacudida» que desarma todas las estructuras civiles y las conduce a un campal tormento (Neruda, 1969: 31) ¹¹⁸. Para Neruda, aquella fuerte esperanza y fe escondida que el mundo había puesto en el futuro al anunciarse el termino de la segunda guerra mundial, había fracasado con hechos políticos globales inmediatos como la bomba atómica sobre Hiroshima el mismo año (1945) y más tarde la guerra de Vietnam en la década del sesenta (Bellini, 1973), sucesos que habían arrojado aquel imaginario apocalíptico y, en especial con las bombas nucleares sobre Japón, la impronta de sol rojo y *universo amenazado*, manteniendo una perspectiva futura de aniquilación en masa. Estos hechos instalaban nuevamente en las sociedades, según Neruda, el trastorno del mundo y el «núcleo desencadenado» que amenazaba desde la deriva tecnológica y la maquinación más desnaturalizada de la violencia del ser, hacia un devenir deteriorado y el eventual comienzo de *una noche eterna*.

¹¹⁷ Véase: «Terremotos e identidad chilena en la letra Nerudiana», Luis Rubilar Solís (2011) y «Fin de Mundo: Neruda entre la Angustia y la Esperanza», Giuseppe Bellini (1973).

¹¹⁸ Violeta Parra en su canción *Puerto Montt está temblando* se refiere igualmente a la percepción sísmica del megasismo chileno de 1960 como: «es un acabo de mundo».

4.5 Horizontes y secuelas, región del Biobío



Espacios Ausentes de Jorge Pasmño y *MARca* de Nicolás Sáez

Es estremecedor dimensionar la diferencia de tiempo que existe entre los escasos minutos que dura el terremoto o las horas que dura el momento tsunámico, versus, la duración indefinida de las secuelas posteriores, cuando ya el desastre se instaura como tal y cuando las heridas a modo de huellas no se reparan del todo a lo largo de la vida. Esta noción de huella y desastre podemos observarla en los trabajos *Espacios Ausentes* de Jorge Pasmíño y *MARca* de Nicolás Sáez, quienes pactan dos maneras de mirar el estado de destrucción y desolación de la región del Biobío, la segunda región más habitada de Chile y la más afectada por el tsunami de 2010. Ambos son artistas que viven y trabajan en la región del epicentro, por lo tanto su relación con el lugar se establece desde el ejercicio personal, ambos recorrieron las zonas devastadas afrontando la cruda experiencia de enfrentarse a su propia historia rutinaria y familiar agredida, como relata Sáez «cuestionar nuestras prioridades de vida recordándonos violentamente de los riesgos de vivir en donde siempre hemos habitado» ¹¹⁹.

El trabajo *Espacios Ausentes* de Pasmíño está compuesto por diversas series fotográficas que mediante la síntesis de un registro mayor, dan cuenta de la transformación del espacio especialmente en los pueblos de Dichato y Coliumo, un hábitat totalmente alterado e irreconocible, lavado y convertido por las aguas. En una de las series *Objetos encontrados* el artista realiza una pesquisa fotográfica por distintos objetos que aparecen como residuos arrojados por la catástrofe, un zapato de tacón, un cuaderno de colegio con su escritura diluida, un soldadito de plomo sumergido, un álbum fotográfico azotado por la salinidad del mar; objetos que Pasmíño a modo de registro arqueológico o perito forense se acerca a capturarlos para activar la memoria y el pensamiento acerca del paradero desconocido de las familias que habitaban estos lugares y a las que pertenecían estas cosas, si acaso sobrevivieron, emigraron o aún viven por sectores aledaños, son posibles interrogantes que el trabajo despliega en la carga de un objeto íntimo que ahora se ve expuesto al despojo y el anonimato. En otras de sus series, en *Espacios íntimos* y en *Ventanas*, el artista registra las estructuras que quedaron en pie, fragmentos, pilares y muros de las casas arrasadas por el mar y en donde las mismas familias dueñas del

¹¹⁹ En el proyecto audiovisual *La historia de una foto* (2013).

sitio escribieron sus nombres como señal de pertenencia, de firmeza para continuar en su lugar desaparecido, como forma de comunicar su presencia y de territorializar la desmaterialización de sus propiedades y vidas ¹²⁰.

Por entre estas estructuras residuales, Pasmíño realiza un conjunto de imágenes donde reencuadra a través del espacio que originalmente ocupaban las ventanas de las casas derruidas: un paisaje que antes habitaba en la mirada de los moradores y que ahora ¹²¹ desde el desastre, observa el propio desastre carente de la contemplación de sus habitantes. A través de la ventana vemos la negación de la mirada, la abolición de la vista desde un interior del hogar que ya dejó de ser interior y ahora es escombros, un trozo de recuerdo que refleja la ferocidad de las olas, la deserción de sus habitantes, el «olor a muerte» (Pasmíño, 2013: 115), la erradicación brusca del barrio, el desplazamiento forzado de vecinos, la pérdida económica y afectiva de todo lo que *eran*, la muerte y desaparición de familias y amigos: *el sentirse sobreviviente*, y el dilema especulativo de sus terrenos ancestrales, ante esto ¿qué reencuadre se puede urdir si pareciera que ya no existen más *vistas* que mirar ni paisajes hacia donde dirigir la mirada? ¹²²

¹²⁰ «Cauquenes, Chanco y Constitución, ésta última más aún, están muy dañadas y buen parte en el suelo. En algunos muros se ven rayados de los bomberos que llegaron de Tocopilla que dicen “demolición completa”; en otros se lee: “no demoler, a cuenta de su propietario”. Una pugna por botar -exógena- contra otra por hacer permanecer -endógena-. A seis semanas del terremoto, los escombros yacen todavía en las calles. Algunos de sus habitantes han logrado demoler sus casas e improvisar otras de material ligero; otros parecen esperar alguna ayuda pero los cascos urbanos donde residía el comercio y los servicios están casi en el mismo estado que un día después del cataclismo. Los Municipios parecen no tener la capacidad para encarar la situación. Las nuevas viviendas construidas en los bordes urbanos no están dañadas y generalmente responden a casas de subsidios. Son las viviendas de los trabajadores precarios principalmente de las forestales. La zona está poblada de barracas, ferreterías y distintos lugares de depósito y venta de materiales de construcción, no obstante Un Techo para Chile llega con sus mediaguas ya semimontadas, prefabricadas, desde Santiago con madera de esta misma zona, la zona justamente de los bosques y de la madera. Los voluntarios de Un Techo para Chile ayudan a instalar mediaguas en algunos lugares, no muchos; visten generalmente ropa de marca y suelen estar dotados de máquinas fotográficas y filmadoras que usan mientras los “beneficiarios” miran» (Valdés, 2010: 201).

¹²¹ Me refiero a un «ahora» que acusa el tiempo del momento del registro, porque en el tiempo presente, como explica Pasmíño en la entrevista «Visita guiada» que reseña la exposición *Espacios Ausentes* exhibida en la sala del MNBA (2012), todas estas vestigios del desastre fueron removidos.

¹²² Jorge Pasmíño dos años luego de la tragedia publica el libro *Dichato Profundo* en el que mediante trece series fotográficas observa las formas de vida de los pobladores del balneario antes, durante y después del terremoto. Su mirada se concentra en los escenarios posteriores al evento mediante retratos a personas y detalles, con ello el artista permite acercarnos al dolor, el pavor y la incertidumbre que reinaba entre las familias sobrevivientes, esto derivado de su frágil condición de sentirse *refugiados* en sus propios lugares, situados en precarias viviendas de emergencia entregadas por el gobierno de turno y envueltos en el paradójico estado de desconfianza cedido del saqueo y pillaje. El libro en un intento de reconstruir una cosmovisión del acontecimiento y desde la metáfora que permite la toma de retratos anónimos y paisajes marinos, logra capturar no sólo el dolor colectivo, sino

Nicolás Sáez también articula un conjunto de series fotográficas post-sísmicas. Su trabajo se repliega con carácter de urgencia como él mismo señala ¹²³, una urgencia que se visibiliza en torno a la quiebra implacable del borde costero de la región del Bío-bío y el estado de agonía, perplejidad, invalidez y desprotección en que quedaron miles de familias sureñas, contexto por donde el artista, diez días después de aquella madrugada, va capturando imágenes durante varias jornadas. Su recorrido se concentra en Talcahuano, entre Dichato, Coliumo, Coronel, Punta Lavapié, Llico y Tubul. Sáez reconoce la *intensidad* del registro ¹²⁴, los lugares estaban sumidos en un desorden y un destrozo campal, nada estaba en su posición, el lugar estaba en crisis, había perdido en sí mismo su propio sitio, era irreconocible. En la serie *Pieza propia* observamos el interior de las viviendas que el gobierno entrante en ese final del verano 2010 le instala a las personas damnificadas que -debido al estado de destrucción de sus viviendas- no habían podido volver a habitar sus casas, habitáculos de 18 metros cuadrados donde los afectados, enfrentando el desarraigo, se reinstalan temporalmente. Entrar en aquellos espacios privados, señala Sáez, era entrar en el silencio y el espectral vacío que dejó la violencia del desastre, pero también era entrar en la re-domesticación de la noción de *residir*, cuando el acto de vivir trasciende el soporte del habitar: «pareciera que lo mínimo no impide crear una atmósfera de habitabilidad confortable y que cuando esto ocurre, el habitar está por sobre la propia habitación» (Sáez, 2011: 84).

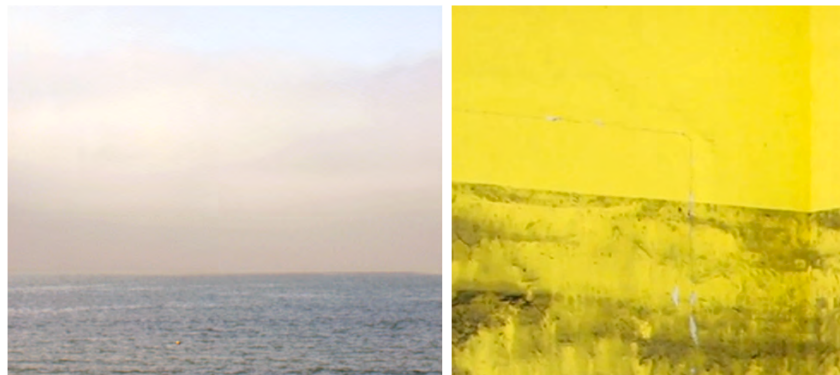
En la serie *MARca* de Sáez observamos la literal huella de las olas en algunas viviendas y locales comerciales inundados por el agua, pero que quedaron en pie con su estructura básica. La serie encuentra un doble juego de palabra en su título donde *MAR* se adscribe como anticipo al efecto de «marcar», de imprimir rastro sobre algo. En las imágenes la impronta de la olas se observa a modo de espectro, una pista de polvo seco de la ferocidad del agua que sitúa su altura por sobre los dos metros de

también la dicotomía que se desprende entre la alegría que reinaba en aquél balneario veraniego antes del desastre mediante imágenes de grupos disfrutando de las playas de Dichato el 14 de febrero previo al evento, versus, la palpable tristeza y decadencia posterior al tsunami. Una dicotomía que se instala en la interrogación automática en torno a lo aleatoria que es la vida.

¹²³ En el libro *C/CF Colectivo Concepción Fotográfica* (Sáez, 2011: 84).

¹²⁴ Nuevamente en *La historia de una foto* (2013).

hundimiento. Una pista de polvo seco que revela la vulnerabilidad de las ciudades y pueblos que viven en la orilla del borde costero, en aquél margen que cristaliza lo líquido y lo sólido, la naturaleza insondable y la cultura construida. Sáez entra en estos lugares privados, algunos abandonados y abiertos, en otros conversa con sus dueños pidiendo permiso para ingresar y buscar la huella, en ello genera un acto de consciente intromisión a lo íntimo para sustraer una síntesis de la experiencia a través de la impronta marina: ¿Cómo algo tan efímero, ese simple límite que divide hasta donde llegó la ola y hasta donde no, puede representar la violenta fractura de la historia de un país? ¿Cómo aquella *espiritual* línea puede interpretar los «desplazamientos y extravíos de lo común y lo familiar» (Richard, 2010: 9) de toda una región?



Detalles horizontes de Pasmíño y de Sáez

Contrastamos, detallamos y agudizamos la mirada en los horizontes de ambas imágenes. ¿Qué hay en ellos? ¿Qué es lo visible, qué es lo ilusorio? Si la noción principal de horizonte está dada por una línea *aparente* que separa el cielo de la tierra: ¿Es posible pensar con estos horizontes en la permanente disolución de aquel mundo estable y fijo que creemos habitar? ¿En las posibilidades de fe luego que, ante el desastre, se han desmantelado las normas, las creencias, las certezas, los afectos; se ha develado la desprotección de ciertos estratos civiles, la latencia de los miedos, de los esfuerzos autogestionados y colectivos?

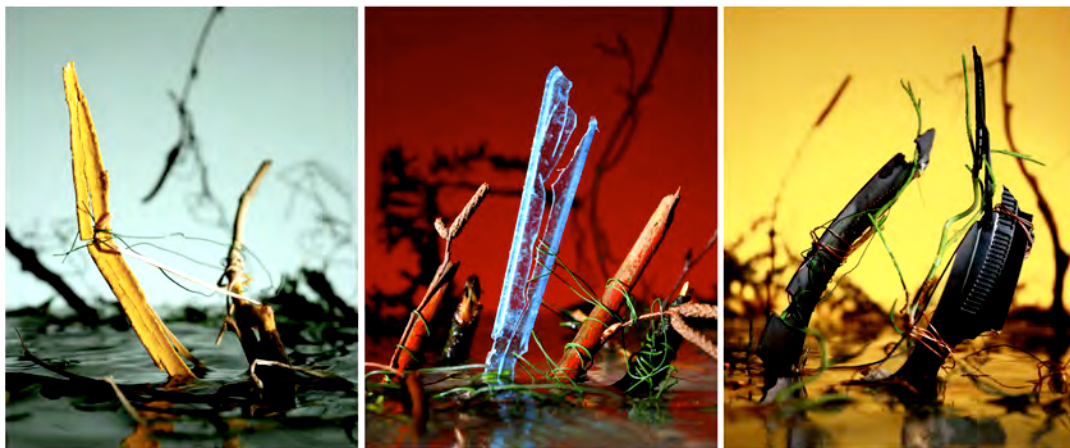
El horizonte de Pasmíño trae consigo aquel paisaje marítimo acostumbrado, aquella vista en la mirada de sus habitantes que súbitamente se vino contra ellos y se desvaneció, el de Sáez trae el desorden y la irracionalidad del golpe entre naturaleza y

sociedad que desdibuja las fronteras de cada uno hasta volverse uno; de forma que, lo que los une, es que ambos parecen no existir, son una idea de la mirada humana, una *estela*, una línea inexistente que se borra con la lluvia o con la llegada de la noche.

4.6 Nuevos principios: la reconciliación de las sociedades dañadas

*El agua, por el contrario, arrasa todo lo que se le pone por delante,
por debajo y por los costados; se infiltra en las extremidades del indiviso
que guía el videojuego y lava cada rincón que haya acumulado mugre,
pero también deja, bajo la catástrofe a su paso, la humedad que permite
el surgimiento de capullos nuevos. El día después de una lluvia, tras la noche
de marea alta o después del maremoto, vienen a una bahía como la que aparece
aquí descrita bandadas de pájaros que picotean el suelo en busca de gusanería.*

C. Labbé



Nuevas formas de vida de Paloma Villalobos

La siguiente interrogante deviene entonces, cuando indagamos acerca de la reconciliación de las sociedades dañadas y los individuos dolidos con su medio circundante, con aquella naturaleza que sigue observando cada día de sus vidas. Hay una palabra muy usada a partir de este siglo en el ámbito de las ciencias y humanidades: resiliencia. El término inicialmente usado en el campo de la psicología infantil, alude a la capacidad de las personas para sobreponerse a períodos de dolor emocional y adaptarse a situaciones físicas adversas; su significado proviene de la resistencia física que poseen ciertos materiales que se doblan o deforman sin romperse para luego recuperar su aspecto o estado original -en la botánica, por ejemplo, los juncos que bajo la presión del viento resisten cuando se encorvan y luego

reanudan su verticalidad. No se trataría entonces de «lo que hagan con nosotros, sino lo que hagamos nosotros con lo que hicieron con nosotros» ¹²⁵, sobreponerse o adaptarse incluso saliendo fortalecido de lo adverso, lo perdido y lo forzado a ser olvidado. Es decir, se podría salir adelante desde el trauma en un entorno que no sólo aluda a una responsabilidad personal sino también colectiva: lograr transmutar el dolor para dotarle un sentido que permita resistir y aceptar las heridas que alojan en el alma para retomar un nuevo curso de existencia (Cyrulnik, 2015). Si bien la resiliencia se convierte en un concepto aplicable a un universo amplio de adversidades, lo que nos interesa aquí es plantear que podría anunciar la adversidad como posibilidad de transformación -y más bergsonianamente- entendiendo que *existir consiste en cambiar*, donde la catástrofe natural, más que una instancia que liquida, se observa como articuladora de principios por «donde se ilumina un provenir» (Ossa, 2010: 177). De modo que la fractura, la pérdida de sentido, el colapso de la certeza, podrían entreverse como posibilidad para una mutación subjetiva, existencial, vital en diversos contextos de incerteza (Pál Pelbart, 2009). La catástrofe natural se presentaría dicotómicamente no como fin de las certidumbres, sino en la *vulnerabilidad al inicio* de otras versiones que se liberan de la normativa del destino o la fatalidad, como señalan Forés y Grané:

La mayoría de determinismos humanos no son definitivos: no estamos en manos del destino o la fatalidad. (...) El relato de nuestra historia nos remite al pasado para explicar el presente, pero nunca cierra el futuro. Ésa es la razón por la cual decimos que la resiliencia enmarca un antidesestino, nos acerca y nos asocia como seres humanos a la palabra «devenir» (2008: 19).

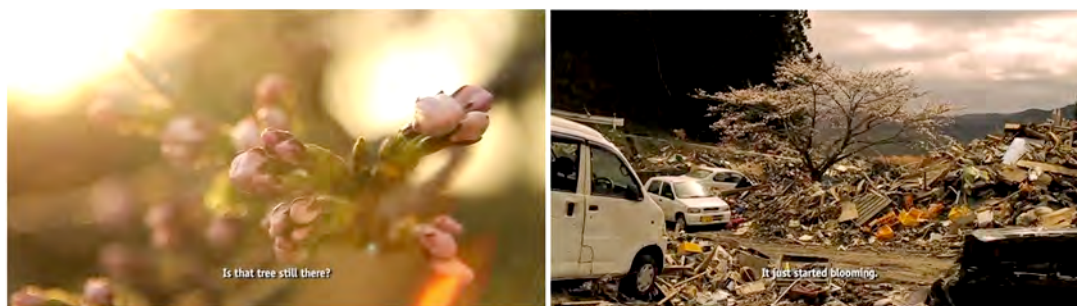
Si «cada catástrofe también es un principio, no sólo un final» (Silvestre, 2015: 25), si pensamos cada desastre como una crisis de sentido -de *vida*, de *mundo*- que cede la condición necesaria para que algo nuevo aparezca, podríamos elucubrar el acto de resiliencia desde lo más mínimo, por ejemplo, desde el brote de un tallo de una planta anegada o el germinar de las flores de un cerezo arrasado por las olas. Ciertas apariciones que por entre los escombros anudan paradójicas señales de certeza al

¹²⁵ Jean Paul Sartre, citado en Bilbao (2016, s/página).

proceder. Algo que podríamos desprender de las imágenes del inicio *Nuevas formas de vida*, de la serie *El misterio me invade* que realicé los años 2008/2009. En ellas observamos un conjunto de escenificaciones construidas a partir de la recolección de diversos objetos, materiales y elementos arrojados como escombros y restos por la ciudad. Escenificaciones que articuladas e iluminadas sobre una plataforma de escala reducida parecen «dialogar la precariedad material del objeto en desuso con el carácter ficticio del paisaje» (Goffard, 2013: 219). Desde la apariencia desoladora y accidentados por un devenir adverso que se desconoce -sísmico, climático, geológico- los nimios materiales sobrevivientes del paisaje, permiten en su frágil fortaleza, por entre sus costados y contornos, que broten especies vegetales: los mismos vestigios que quedaron en pie luego de una incógnita devastación, se transforman en guías que admiten la contención de los retoños que parecen buscar luego de la crisis, maneras de subir en búsqueda de luz solar u otras formas de permanencia natural/artificial por entre las secuelas del desastre. Como señala Natalie Goffard en su libro *Imagen criolla: prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*:

No obstante los coloridos y parejos fondos de las escenas, las coherencias y combinaciones cromáticas entre los elementos y la materialidad evidenciada por encuadres cerrados –como un alambre verde que simula una planta trepadora– van delatando la artificialidad de la escena. Así los juegos denotativos y connotativos en las imágenes van articulando una suerte de vaivén entre los distintos estratos de representación, manipulando y predisponiendo al espectador a través de un léxico relativo al desastre y al agua estancada (Goffard, 2013: 218).

De la misma manera, la película *The Tsunami and the Cherry Blossom* de Lucy Walker (*Tsunami Soshite Sakura*, 2011) también busca brotes de resiliencia. Walker se instala en algunas ciudades de las costas arrasadas por el maremoto japonés de 2011 a filmar (un mes después, abril), el fenómeno primaveral del nacimiento de las flores de los cerezos -*Sakura*- que resistieron el cataclismo. El evento se anuncia como un espectáculo de indicio de vida especialmente debido a que estos árboles han sido ancestralmente símbolos de renacimiento en la sociedad japonesa.



Is that tree still there? | Is just started blooming

Fotogramas de *The Tsunami and the Cherry Blossom*

Los *sakura* durante el año se encuentran forrados de hojas para luego, durante el invierno, despojarse y en primavera florecer fugazmente; en la costumbre oriental ese período de brotación se observaba antiguamente como un nuevo comienzo, un ciclo donde las personas a partir de la corta permanencia en la tierra que alcanzan las flores, se reunían a conversar acerca de la noción efímera de la vida, de la muerte, de lo que no es eterno y se transforma. En las imágenes de la película se observa el proceso completo de las flores germinando por entre las ciudades devastadas y los escombros, los árboles repletos de capullos rosáceos y blancos, innumerables pétalos que con el viento se desprenden de las ramas y vuelan por el aire, momento en que las personas reciben esta especie de lluvia de corolas adviniendo un instante que en el escenario del desastre parece ser mágico, irreal, imposible. Probablemente ese *instante cósmico floral* cristalice una forma de reconciliación del sujeto con la naturaleza. Aquella naturaleza que junto a -y como- él, también demuestra su sentido resiliente, sus propias formas de existencia que se resisten a la fatalidad, a la domesticación de la adversidad. Una naturaleza que con su ciclo biológico golpeado por el sismo parece de igual manera asomar *junto/con/como* los sujetos, su *vulnerabilidad al inicio*, donde la crisis aparece como agente que lleva al cambio, que lleva al reinicio para que algo nuevo, aunque sea el mismo curso perpetuo en el caso de los cerezos, emerja. Suely Rolnik plantea lo siguiente:

La vulnerabilidad es fundamental. Primero: «la vulnerabilidad a las fuerzas», «activar esta vulnerabilidad». Segundo: «poder sostenerse en la vulnerabilidad y en el malestar en que uno se encuentra por la desterritorialización que este

estado provoca». Tercero: poder quedarse ahí sin considerarlo negativamente y tener que interpretarlo inmediatamente para recobrar un sentido. Al contrario, permanecer en ese estado como algo esencial. Soportar estar ahí para «dar» el tiempo necesario de modo que un sentido-forma empiece a germinar (2015).

Sostenerse en la vulnerabilidad para recobrar un sentido como anuncia Rolnik, podría conectarse aquí a las imágenes de brotes y cerezos, divisar que más allá de la ruptura, en la metáfora, otro mundo germina, y por tanto entender, la *subjetividad* que escapa al control, que da paso a un mundo gimnástico, rizomático, dotado de variaciones, partes inconexas, indeterminaciones, gestaciones múltiples, pluralismos y voluntades. La catástrofe, como plantea Peter Pál Pelbart, logra también modificar la idea instaurada en momentos de derrumbe -incluso a modo de nostalgia- de que «nada es posible» y abrir el escenario que permite el contrario «todo se mueve»: «es decir, la crisis no es resultado de algo sino la condición para que algo suceda. La catástrofe no es el fruto de una degeneración, sino la condición de posibilidad para que algo se inaugure» (Pál Pelbart, 2009: 17). Un devenir que parece ya no anclarse en la intención ni la falta de *volver a casa*, de retornar a lo que se apega a un pasado diluido, sino en la posibilidad de regar los nuevos brotes. Pensar la catástrofe como cristalizadora de nuevos principios que se perfilan, de ahí incluso que sea la posible *confianza misma* de un mundo que está en perpetua composición y permanente encrucijada, de un mundo donde el cambio se sostiene para «crearse indefinidamente a sí mismo» (Bergson, 1973: 20).

Capítulo 5

EL DESASTRE NO RECONOCE *TERRITORIOS*

En primer lugar está el problema del arranque, es decir, de cómo ir desde donde estamos ahora, y ahora mismo todavía no estamos en ninguna parte, hasta la orilla opuesta. Solo es cuestión de cruzar, de tender un puente. La gente soluciona problemas así todos los días.

J.M. Coetzee

Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido.

J. L. Borges

5.1 No son ruinas sino escombros



Chile y Japón después del tsunami

Sabemos que el nivel socioeconómico que posee cada país a nivel mundial determina las consecuencias de un desastre sísmico y su dimensión -políticas de construcción antisísmica, evacuación y protección de habitantes, sistemas de alerta, evaluación y mitigación de daños, reparación de zonas devastadas, estrategias de reinserción de damnificados. En ese contexto, Japón es uno de los países mejor preparados para estos siniestros, de hecho se pronostica que, más allá de la masiva devastación ocurrida con el tsunami el año 2011, ningún otro país hubiese resistido tan íntegramente la intensidad de 9 M_w de sacudida; a diferencia de Japón, el terremoto de Haití el 12 de enero de 2010 de 7 M_w , dejó una calamidad de tal magnitud que se considera hasta el día de hoy, una de las tragedias humanitarias producida por un desastre tectónico más grave en los registros históricos globales de la sismología. Ahora, más allá de aquellas diferencias socioeconómicas entre países, las políticas de estado de cada país y cómo éstas puedan incidir en las consecuencias con que la actividad tectónica arrasa, entendemos que la fuerza de la naturaleza irrumpe y entra azotando sin segregar: el desastre parece no reconocer *territorios*. Para ello nos detendremos a observar en las imágenes de todo este punto, las similitudes que comparten ciertos registros de prensa que retratan las secuelas del hecho y que descienden de lugares distanciados entre sí del planeta.



Imágenes de prensa post-tsunami Chile y Japón

Las imágenes de la izquierda derivan del tsunami de Chile (2010) y las de la derecha, del maremoto de Japón (2011) ¹²⁶. El contraste y la comparación que realizamos entre tsunamis parecen advertir que los medios no quisieran *reconocer* la idiosincrasia del territorio. Probablemente si nos fijamos en detalle, podríamos lograr reconocer donde ocurren estas escenas, país, continente, playa o diferenciar la distancia de su ubicación geográfica mediante ciertos matices -los materiales, tipos de edificio, colores del paisaje, objetos arrojados-, sin embargo la visualización del territorio no es concreta, la equivalencia de su lectura *entre* imágenes, nos parece transportar a un escenario casi anónimo, que se confunde en su dimensión territorial, que asombra en tal medida que pierde su explicación referencial: el referente está destruido, la realidad que retrata es *lo que ha dejado de existir*, lo que ha desaparecido. Nos preguntamos ¿qué vemos en estas imágenes si ya no hay señales? El territorio se ha desbordado, no hay referencia que resista una lectura cartográfica para estas escenas, la información que precisa una organización de la mirada ante una representación que logre descifrar códigos culturales, sociales o geográficos, ha desaparecido ¹²⁷. La información que se lee en estas imágenes es una masa material, caótica, que enseña la destrucción: los paisajes que reconocemos habitualmente basados en composiciones estables de tiempo-lugar, se han desbordado, se han ido.



Escombros tsunami Chile y Japón

¹²⁶ Las fotografías de Chile son de Emol (diario El Mercurio digital) y las de Japón del periódico El País (digital).

¹²⁷ Cuestiones que también podrían girar en torno a las ideas que Roland Barthes plantea en su libro mas referencial fotográfico *La cámara lúcida*, a principios de los años ochenta, según Barthes la fotografía existe debido a su referente, «la fotografía lleva siempre su referente consigo», en este contexto: ¿Qué pasa cuando hay imagen pero su retrato es la pérdida de su referente? ¿Si el paisaje desaparece, sigue siendo paisaje?

Todo posible recuerdo -o toda posible lejana idea de estos lugares- se ha transformado a tal punto que la nueva imagen parece ser desconocida, y estremece: «¿Qué quiere decir no representar un lugar?» «¿Un lugar 'no indicado' quiere decir que es 'desconocido'?» (Karroum, 2007: 12). Recojo y relaciono estas dos preguntas del texto que Abdellah Karroum escribe para la obra *Otro Mapa para No Indicar: el Mundo antes de América* de Joseph Kosuth quien reconstruye y trabaja sobre una serie de antiguos dispositivos cartográficos en los que el continente de América era aún «desconocido» y por tanto actuaba como un territorio que al no ser indicado o representado, carecía de certeza.

Pensamos: ¿Cómo es reconocerse desde el desconocimiento? ¿Cuál es la *identidad* (aquella anhelada y *relativa* identidad) de un país como Chile cuando se reconoce a partir de un territorio en constante desvanecer? ¿O cuando se observa a sí mismo mediante una memoria en latente estado de fragilidad? ¿Es la propia manifestación de la naturaleza, su actuar innato, el que repentinamente se vuelve el «adversario» de la estabilidad y certeza de nuestra realidad?



Chile y Japón post-tsunami

La representación revela su estallido, desde esa dimensión estas imágenes remecen en cada individuo/observador pues indagan en un universo que aunque parezca tener un sentido científico y racional, parece sólo explicarse en términos afectivos, física y emotivamente, su lectura va más asociada al silencio que al comentario. No hay reconocimiento, el escenario es anónimo, recuerda cuando los aviones bélicos en la película *Imágenes del mundo e inscripción de guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988) de Harun Farocki sobrevuelan inspeccionando como actividad de

reconocimiento, los escombros de un paisaje estallado lejano, acabado en sí mismo, que ha perdido su lugar ¹²⁸. En este trabajo Farocki advierte diversas formas de documentación fílmica de la guerra, para ello se detiene en el hecho de que los aviones aliados sobrevolaron Auschwitz en múltiples ocasiones para realizar imágenes fotográficas, sin embargo, como no tenían instrucciones específicas para identificar campos de exterminio, finalmente nunca fue localizado. Como señala Francisco Vega:

Lo interesante, como vimos, es que tales registros terminan siendo solidarios, según Farocki, de todo un vasto proceso de fotogrametría; esto es, de la utilización de la fotografía para medir cantidades y asignar dimensiones territoriales que a la larga no requieren mayor contacto físico, pues pueden ser medidas a distancia, gracias al aparato fotográfico (2014: 47).

Algo similar a lo que sucede con estas imágenes, un territorio sin reconocimiento, pero que puede dimensionar su desaparición desde la medida fotográfica. Nos preguntamos entonces cómo las imágenes de lugares devastados por el propio devenir de la naturaleza, podrían hacernos pensar acerca de un *tiempo súbitamente ido que no reconoce territorio*, un espacio que pareciera enseñarnos que la vida ha perdido irrevocablemente el sentido más allá de su contexto geográfico, asunto que se conecta a un pequeño fragmento del poema *La casa del Aliento*, * ¹²⁹ de J. Luis Martínez:

- a. La casa que construiremos mañana
ya está en el pasado y no existe.

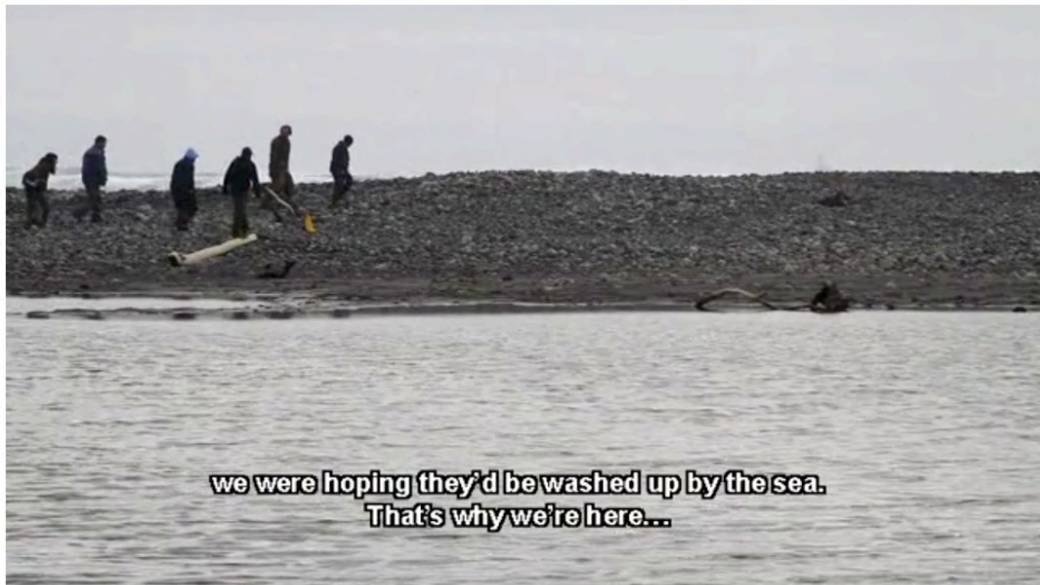
Este *tiempo ido*, desvanecido que se interroga Martínez, nos lleva a pensar en que las señales que dejan este tipo de representaciones, no se vinculan con ciudades o estructuras que se deterioraron con el paso de los años y terminaron convirtiéndose

¹²⁸ Acerca de estas escenas se pregunta Didi-Huberman parafraseando la *Diálectica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer: «¿Porqué “la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”?» (Farocki, 2013: 26)

¹²⁹ Su nombre original es *LA CASA DEL ALIENTO*, * *CASI LA PEQUEÑA CASA DEL (AUTOR)* en *La Nueva Novela* (1977).

en ruinas, en muestras de un pasado abandonado, en civilizaciones diluidas; el concepto de ruina no cabe en el pensamiento de estas imágenes, ni la estética y poética de la ruina, ni el simbólico estrago del tiempo, ni el monumento que representa los restos de un lugar que ya no existe pero nos recuerda lo que fuimos. No son ruinas, sino escombros: ¿Cómo cartografiar los escombros? Estas imágenes se relacionan más bien con los vestigios de un estallido impredecible que no segrega ni identifica *territorios*, con observar la incertidumbre y el devenir súbito, con enfrentar lo que Nelly Richard anuda como los «desplazamientos y extravíos de lo común y lo familiar» (Richard 2010: 9), la pérdida abrupta de las formas, cuando la historia que se vive en un abrir y cerrar de ojos se transforma y parecemos asistir al escenario futuro de nuestra propia consumición.

5.2 El estado de desaparición



Extractos de *Mauchos*

Oliver Sacks advierte que un «fantasma» desde la mirada neurológica es un recuerdo o imagen persistente de una parte del cuerpo, normalmente una extremidad, que después de su pérdida permanece con la persona imaginariamente durante meses o años. Estos trastornos *patológicos* ocurren, explica Sacks, por ejemplo, en el caso de

un marinero que en un accidente haya perdido el dedo índice de la mano derecha, y aquél dedo ya extinguido, lo acompaña a modo de espectro por su vida en todas sus rutinas. Esta imagen *virtual* en el sujeto se vuelve tan necesaria para la observación de sí mismo que la posibilidad de que este fantasma se disipe, podría llegar a ser desastroso, pues el espectro ya es parte de su «imagen corporal» y aquella doble pérdida -primero la física, luego la psíquica- podría significar una inestabilidad irrecuperable (Sacks, 2002: 94-97). El sujeto necesita la imagen fantasma y la compañía de su parte *desaparecida* sabiendo que es irrecuperable, pero necesaria para observarse a sí mismo en el tiempo y en su integridad como ser completo. Su parte perdida parece no pasar al olvido, retorna a modo de aparición mental, traspasando la ausencia de su utilidad y visibilidad: aquél fragmento que resucita cada vez, que se filtra por los contornos del tiempo, es necesario para que la percepción del sentido corporal y la condición de certeza permanezcan en su sitio.

Volvemos aquí a la película -que nos viene acompañando- *Mauchos*, para conectar dichas ideas con algunas de sus imágenes. Como ya se ha analizado, esta película trata el evento tectónico chileno de 2010 mediante relatos de experiencia durante el suceso, los días anteriores y meses posteriores. Entre estas historias vemos la búsqueda por las playas de piedra y los escombros costeros de una familia y un grupo de amigos que, tiempo después de la catástrofe, aún mantenían la fe de encontrar alguna huella o algún indicio de sus seres desaparecidos llevados presuntamente por la marejada sísmica ¹³⁰. Uno de los buscadores explica que sus esperanzas radican en que el mar pueda arrojar al menos *algo de ellos*, de forma que salen todos los días a rastrear las costas pues por el inexorable movimiento cíclico del océano, el mismo mar que se los llevó podría devolverles en un tiempo tan eterno como sorpresivo, una *señal* de sus seres desaparecidos, modificando así la impronta de su vacío, de sus

¹³⁰ Búsqueda que se asemeja, de cierta manera, a las imágenes de la película *Nostalgia de la luz* (2012) de Patricio Guzmán cuando se observan los recorridos que realizan mujeres y familiares de detenidos desaparecidos de la dictadura militar de Pinochet por el vasto desierto de Atacama manteniendo su fe y esperanza intacta por décadas.

afectos despojados: dejar, como susurrara Neruda: *que el mar reconstruya con su largo trabajo de mareas*¹³¹.

Pensaremos con algunas preguntas que se plantea Hito Steyerl en su texto *Desaparecidos: entrelazamientos, superposición, y exhumación como lugares de indeterminación* en torno al estado de desaparición de cuerpos humanos que perdieron su registro en crímenes de dictaduras militares como las de Chile y España, cuerpos que dejaron de ser «observables» entrando en una dimensión imprecisa de *indeterminación* al pactarse, dentro de una lógica común, la interrogación eterna de si la persona está viva o muerta: «¿Pero cómo está realmente? ¿Acaso su estado no se deduce del momento en que averiguamos qué le ha sucedido, cuando reaparece o cuando se identifican sus restos?» «¿Pero qué es entonces el estado de desaparición como tal?» «¿Es estar tanto muerto como vivo? ¿Cómo podemos comprender la necesidad de seguir adelante manteniendo al mismo tiempo viva la esperanza?» (Steyerl, 2014: 144-145).

Podríamos acercar la mirada de Steyerl a la condición de desaparición forzada de un ser querido en manos del impacto del mar, quien, por ejemplo, no *logró* aferrarse con mayor fuerza al tronco de un árbol y en su intento de *lucha* fue arrastrado por las aguas. Pensamos si acaso toda aquella fe que mantienen las familias de la posible aparición de algún rastro, de remover en el paisaje del desastre, poniendo su atención humana y sus esfuerzos físicos en el más mínimo detalle que aparezca entre las rocas o escombros, deba quedar en las manos del movimiento del mar, de las marejadas que entran y salen. Si aquellos desaparecidos como «fantasmas» e «imágenes corporales» -como anunciaba Sacks- de sus seres cercanos, no son sólo cuerpos disipados, sino fricciones aún encendidas que no dejan descansar las *almas* de los vivos. Pensamos si acaso deberíamos considerar que la vulnerabilidad de estas familias es únicamente generada por el designio del mar o por la impronta de un tiempo infinito que dejará aparecer alguna huella futura para que quizá *algo* indique que el «fantasma» se desvanecerá. Nos preguntamos entonces ¿porqué deben estas

¹³¹ Del poema *Oda a las cosas rotas* ya citado en capítulo 4.

personas pasar por aquella desesperación de una espera sin tiempo, en tanto, la posible anticipación del actuar arrasador de las olas post-terremoto o al menos, el sentido de protección y la alerta temprana por parte de las instituciones públicas del Estado chileno, habría ayudado a que ellos no rindieran todas sus esperanzas en el agotamiento físico y moral de buscar bajo cada piedra y escombros de la playa a sus desaparecidos?

Benjamin planteaba que el sujeto tiene una sola «fuerza»: la memoria de su pasado fallido (Mate y Mayorga, 2000: 65) y en este contexto esta frase parece reactivarse una vez más, pues, es justamente con el arrollador evento de 2010 que los sistemas tecnológicos se vieron sobrepasados, no se logra detectar la fuerza oceánica que se aproximaba, fracasan las alertas tempranas: todos factores que terminan dejando que la fuerza humana intente luchar contra la fuerza -no considerada- de lo no humano¹³². Terminan, en definitiva, dejando al descubierto el débito de las autoridades en la protección y prevención de tragedias de esta impetuosa magnitud, todo esto contextualizado en un país de memoria e historia sísmica significativa, asunto clave para atender su devenir y para elaborar planes reguladores urbanos que no dejen a los individuos como seres de responsabilidad autónoma y decisión particular, sino como parte de materias urgentes de «interés común» basadas en el compromiso del Estado de poner a disposición pública los costos y los riesgos de vivir en zonas de alta

¹³² En el artículo periodístico «Tsunami paso a paso: los escandalosos errores y omisiones del SHOA y la ONEMI» de Pedro Ramírez y Jorge Aliaga se reconstruyen los episodios claves acontecidos en la toma de decisiones de la Armada de Chile y el gobierno (representado por la ONEMI -Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio del Interior- y el SHOA -Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada-) durante las primeras cinco horas transcurridas del terremoto y del aún activo tsunami del 27 de febrero, en ellos se revelan los errores cometidos entre autoridades civiles y navales, la falta de comunicación entre estatutos, la incomprensión y mal interpretación en los procesos de alerta desde Hawái, y por tanto la inoperancia general para erradicar de las zonas en peligro y advertir a la población de la amenaza creciente que arrastraba una de las mayores sacudidas geológicas de la historia sísmica chilena luego del terremoto de 1960 en Maullín. De la misma forma en el artículo «Por qué no existe certeza sobre cuántos muertos y desaparecidos dejó el tsunami», el periodista Cristóbal Peña narra las vacilaciones del gobierno chileno para establecer con claridad pública la lista de muertos y desaparecidos luego de dos semanas de haber ocurrido el evento sísmico de 2010: Peña advierte la necesidad de elaborar «un registro fidedigno y definitivo que ahuyente de una buena vez el fantasma de personas sin paradero conocido». Como tercer contraste se observa el comunicado oficial de la Armada de Chile del 03 de marzo de 2010, en el que la entidad intenta aclarar la errada «cancelación posterior de la alerta de *tsunami*» asumiendo las fallas en el sistema de comunicación como factor determinante en la imposibilidad de entregar una alerta masiva a la población: «Ejemplo dramático de lo anterior ha sido el caso de Constitución, que estando tan cercana al epicentro no dio tiempo de reacción e impidió que su Capitanía de Puerto difundiera la alerta, ya que ésta fue arrasada por las aguas a las 04:15 horas» (diario El Mostrador 03/03/2010).

incertidumbre y en especial en focos de la sociedad que son más vulnerables al sobrevenir geológico ¹³³. Si pensamos entonces que aquella «fuerza de su pasado fallido» en un país como Chile radicaría en su memoria sísmica como cosmografía de su pasado sacudido y desastrado de terremotos, desde otra mirada benjaminiana pensamos: ¿Qué pasaría con estos caminantes sobre escombros que vemos en las imágenes, que buscan a sus desaparecidos tragados por el mar, que en su averiguación solitaria y esperanzada parecen convertirse en las «víctimas olvidadas de la historia»? (Benjamin, 1996). Caminantes que desgastan sus capacidades físicas para encontrar respuestas propias, respuestas que no sólo habitan en la magnitud implacable de la acción oceánica, sino en la brutal vulnerabilidad y precariedad a la que ciertos segmentos de la población civil han sido expuestos en asentamientos *humanos* costeros carentes de seguridad y de alto riesgo colectivo ante los procesos geológicos. ¿Cómo observar esta condición de *los olvidados* que buscan a sus desaparecidos desde la convicción de su fe y mediante sus propios organismos sobrevivientes? Sus desaparecidos que -así como para el caso del marinero de Sacks y su extremidad perdida- se filtrarán eternamente a modo de *estela*, de falta corporal.

La segunda imagen de *Mauchos* que comienza este punto es parte de una serie de tomas que desde el cielo se pasean por las costas chilenas del sur que fueron arrasadas. Las imágenes imitan la mirada de un pájaro colosal que sobrevuela muy alto por los bordes y el mar ahora calmo; mientras estas imágenes se suceden, se escucha paralelamente la conversación de una clase de colegio, allí una profesora de escuela les pregunta a sus alumnos adolescentes si conocen las razones por las que Chile presenta una de las geografías más sísmicas del planeta y porqué se producen los tsunamis. Los alumnos van contestando los motivos sabidos científicamente «el movimiento de placas de subducción... la placa de Nazca de corteza oceánica que se desliza por debajo la placa sudamericana... la acumulación y liberación de energía», con estos diálogos la maestra parece no sólo enseñarles los aparentes porqués de la condición telúrica de nuestro país, sino también acerca de la ya mencionada

¹³³ Véase «Planes maestros como cosmogramas: la articulación de fuerzas oceánicas y formas urbanas tras el tsunami de 2010 en Chile» (2014) y «Misrecognizing tsunamis: ontological politics and cosmopolitical challenges in early warning Systems», ambos artículos de Ignacio Farias (2014).

vulnerabilidad y precariedad con la cuál ellos solos -como cuerpos sensibles y amenazados- deben afrontar la fuerza geológica en comunidad; no obstante, aún hay más, la profesora parece enseñarles también que para aprender a crecer con la inminente condición de peligro, los porqués científicos ayudan, pero más bien ayudan para apalear la desesperación de sentirse rodeados de la constante espera a la fractura, a *los frágiles peligros*, a las *implacables aguas y amenazas* como señalaba Neruda. Ayudan a «encontrar una perspectiva capaz de organizar el pesimismo» (Mate y Mayorga, 2000: 66), a incentivar «autogobernarse» en comunidad (Lorey, 2016), a la autogestión de los miedos y a la pluralidad de las voces de los amenazados que, de alguna u otra manera, inmersas en la asimetría socioeconómica capitalista, seguirán encontrando la latencia de la incertidumbre y el drama como norma, como *víctimas olvidadas* no de la condición geológica, sino del denominado «progreso».

5.3 Geografía movediza y territorios de cemento

Para *imaginar* el territorio chileno diremos que el rasgo substancial que lo caracteriza es su marcado borde litoral marítimo con un margen de longitud excepcional en el mapa terrestre. Por su límite este vemos la cordillera de los Andes, enorme masa montañosa volcánica, por su límite oeste, aparece el océano Pacífico, inmensidad marina que determina la variedad climática del país. Su ocupación se subdivide en quince regiones de norte a sur, la capital se ubica al centro con la mayor población del país, a su vez, con diferenciada densidad poblacional, cada región está habitada tanto a lo largo como entre cordillera y mar. El borde de placas tectónicas que vive subterráneamente lo atraviesa de arriba a abajo, significa que el país de norte a sur, de este a oeste, es sensible a la fuerza telúrica.



Con-Con (Topología del desastre) de José Pemjean

«Sensible» quizá sea la palabra clave para observar las tres imágenes que se despliegan en este punto y que atraviesan un tejido social disímil: en la primera imagen observamos los nuevos asentamientos inmobiliarios y turísticos de Con-Con en la costa de la región de Valparaíso, fotografía que es parte del trabajo *Con-Con (Topología del desastre)* de José Pemjean; en la segunda, la ciudad de Iquique en la primera región nortina, ubicada entre el desierto de Atacama y el Pacífico -ciudad afectada en su memoria sísmica por diversos terremotos, el último de ellos en abril de 2014-; y en la tercera imagen, San Alfonso del Mar, un complejo vacacional

ubicado en Algarrobo en la región de Valparaíso que tienen la laguna artificial más grande construida del mundo. Y con la palabra «sensible» nos referiremos a una condición geográfica como base nacional donde la realidad espacial está expuesta a peligros y amenazas latentes (Lagos, Arenas e Hidalgo, 2010) que, asociadas a las desigualdades que alcanza el desglose económico-social bajo la lógica capitalista, determinan una fragilidad diferenciada que *clasifico* la incertidumbre cuando en ciertos focos de mayor precariedad aumentan las inseguridades. Por lo mismo, resulta inquietante preguntarse la *sensibilidad* y *debilidad* de la superficie chilena expuesta al impacto sísmico mayor del planeta observando los lugares que aparecen en las imágenes, asentamientos humanos en la misma orilla, balnearios de extrema altura y cemento, ciudades aglomeradas y tan al borde del mar.



Iquique (2015). Imagen recogida en infoviajes

Parece paradójico observar la aparente firmeza que reflejan las ciudades de edificios de gran altura de Con-Con o urbes saturadas como Iquique en un contexto de vulnerabilidad geológica, con un suelo expuesto a ser herido y dañado como el chileno. En la distancia de la toma las imágenes más bien producen estupor, «dolor de estómago» al sólo pensar de manera sintética en la cantidad de gente que vive allí, al realizar ese ejercicio es posible que nuestro sentido adquiriera una dimensión

material en torno a las posibles pérdidas que un movimiento sísmico traería consigo, no obstante, si el ejercicio supera lo tangible y alcanza la empatía, es posible acercarse a la cuantía de afectos y universos -que desde la distancia parecen ser ínfimos, pero miles- que por los umbrales de las ventanas lejanas se pueden asomar.

El Centro Sismológico Nacional de la Universidad de Chile explica lo siguiente:

El estudio de las características de los terremotos ocurridos en Chile y sus efectos en la superficie, ha permitido crear ordenanzas y normas de diseño y construcción, las que son modificadas y refinadas con el estudio de cada nuevo terremoto en el país. Esto ha significado que, en general, la infraestructura y obras civiles en Chile respondan satisfactoriamente en caso de terremotos, maximizando la seguridad y minimizando los costos ¹³⁴.

Si bien, sabemos que en términos técnicos esto es así y Chile se presenta como territorio que ha logrado normalizar y sobrellevar en términos de construcción la adversidad sísmica cotidiana, nos concentraremos aquí en entender el significado que tiene el arraigo telúrico como enclave de un sistema de seres dependientes vitales de la biosfera terrestre, confinados al suelo que pisamos y de cómo éste se comporta. Un sistema que interconecta al individuo con su comunidad y delimita su vida afectiva y cognitiva, lo que significa que, en un contexto sísmico, más allá de aprender a vivir de pequeños con la amenaza del sobresalto, los sujetos «van imaginando e instituyendo formas de supervivencia y convivencia que les procuren, por sobre todo, “territorios seguros”» (Rubilar, 2011: 157). No obstante este anhelo de seguridad, de *fijeza*, parece verse en crisis cuando el telurismo remueve junto con la tierra y el mar, toda aquella aparente *firmeza de vida*, aquella imagen de edificios erguidos indestructibles y ciudad implacable de cemento, cuando sacude aquella ambiciosa imagen *territorial* de «progreso» económico y «desarrollo», pues, genera como da cuenta Nelly Richard, un:

Doble sobresalto (geográfico y político) de un estado de normalidad, afectado por una cadena de inesperados movimientos que generan miedo y desorientación en

¹³⁴ «Sismicidad y terremotos en Chile». Centro Sismológico Nacional de la Universidad de Chile (2014).

los universos cotidianos debido al rompimiento de los ejes, al descuadramiento de los marcos que sujetan los paisajes que habitualmente nos rodean (2010: 9).

La interrogante que se asoma gira en torno a si acaso el intento de «desarrollo» y «progreso» en situaciones de abrupta alteración natural ha llevado a no poder sostener el propio (exceso de) «desarrollo». A que si el mismo «desarrollo» -o su negligente gestión- es el que no se *sostiene* en lugares sensibles a constantes degradaciones sísmicas. Si acaso el aparente «progreso» no se tolera en geografías de persistente caída y *fracaso* estructural/social/afectivo ante el desastre. Nos preguntamos entonces si el «desastre natural» o de «origen natural» no existiría en sí mismo, sino lo que ocurre, es la incapacidad entre el Estado y/o las comunidades involucradas para enfrentar el devenir natural. ¿O será que finalmente el globo, más allá de toda medida política y económica, más allá de todo avance científico/tecnológico, de toda mejora práctica común entre organizaciones locales: siempre va a «fallar»? ¹³⁵.



San Alfonso del Mar, Algarrobo (2015). Imagen recogida en infoviajes

¹³⁵ Estas ideas toman relación con ciertos planteamientos expuestos en tres seminarios de distinto ámbito: *¿Desastres silenciosos o silenciados? Un rostro cambiante* dictada por Debarati Guha-Sapir (2015); *Multiescalaridad y transdisciplina para generar sistemas de gobernanza adaptativa en el Desierto de Atacama* de Hugo Romero (2015); y *Geoestéticas del presente: ¿hacia un nuevo giro espacial?* realizada por Joaquín Barriandos (2015).

Observar las imágenes produce el empequeñecimiento de la escala social, pareciera que las personas no existieran, las ciudades lucen como objetos, los edificios trozos de cementos apiñados unos con otros enfrentándose a un plano de naturaleza no humana muy distinta al de ellos: al mar que parece reducirse en este paisaje a una mera superficie cromática. Resulta extraño observar estos dos mundos enfrentados con propiedades tan inconexas, pareciera que aquella fuerza humana formateada en duros edificios de cemento insistiera en dejar como *paisaje de fondo* o *de entorno* el potencial de lo natural, la fuerza del mismo cosmos, renegándola, sometiéndola, olvidando la propia incertidumbre y el devenir desconocido de aquella fibra sin manipular. En este sentido, como plantea Stengers, no reconociendo la capacidad de las fuerzas terrestres no humanas que afectan y transforman el mundo a través de formas contingentes y no aplacables y previsibles (Stengers, 2015). En ese contexto el denominado «desarrollo» traza sus bases en una sociedad que no considera un proyecto común, donde la memoria de las ciudades ha sido sustituida por edificaciones nuevas que no se integran al pasado ni al medio circundante, que no consideran la temporalidad histórica ni el devenir amorfo de la naturaleza, sino se enfrentan a él con desprecio, con opresión o con una nostalgia que sólo caricaturiza el pasado. En todo este escenario las firmas inmobiliarias, la especulación de la industria constructora y las empresas de turismo reinan mirando con un interés despiadado el extenso litoral marítimo chileno: «vendiendo sus vistas»¹³⁶. Ana Pizarro en su ensayo «El terremoto del alma» plantea lo siguiente:

En la Sociedad de los Objetos, el ser humano pierde toda importancia. El antiguo miedo que despertó la dictadura se transformó, en el marco del neoliberalismo, en distancia, agresión y en miedo al Otro: de otra manera no entenderíamos los gritos de una alcaldesa, los desvelos de los vecinos en los sectores altos, y hasta las inquietudes de la señora Cristina. Esto fue, pues, un éxito de la refundación que se propuso la dictadura. Así se logró transformar las relaciones internas de la sociedad, su capacidad de pensarse como grupo, como proyecto, como organización, como sindicato. Como vida en relación. Ruptura de

¹³⁶ En torno a empresas inmobiliarias y capitalización de *las vistas* porteñas véase el documental *Desplazados* (2016) parte del proyecto *Valparaíso Inamible* de la productora Derechojo.

la solidaridad, la refundación tuvo éxito: un país que es una suma de individuos capaces de cualquier cosa por acceder al consumo desenfrenado, aún destruyendo al otro (Pizarro, 2010: 94).

En este escenario la palabra «sensible» -afectarse, mutar, convivir...- no es relevante, el «desarrollo» parece ser sólo material y parece imponer las reglas del juego con un desprecio que es hacia *el otro* de manera binaria: en tanto *humano*, en tanto *cosmos*, en sus mecanismos de acción y vínculo inherente a la formación del individuo y a otros seres o especies ¹³⁷. Un denominado «progreso» al que le es indiferente el pasado como tiempo dispuesto pues elimina de cuajo su posible «condición trunca o abierta», «su infinita posibilidad de resplandecer en el tiempo-ahora, de entrar o irrumpir el ahora» (Galende, 2009: 160). Y es en este escenario que el desastre se cuela, desnudando, develando la precariedad en esta fachada de firmeza. El desastre desmorona aquellos mitos de las estabilidades de arraigo capitalistas, se vuelven sospechosas; la protección, la seguridad vigilada, lo que nos *ampara* materialmente, aquello que los proyectos inversionistas intentan mercantilizar de los paisajes naturales, se desvanece ante el desastre; también su intento de arraigar a los sujetos en contextos controlables, de demarcaciones dirigidas, carentes de sorpresas. El desastre pareciera sacudir toda posible «tecnologización» de la vida, pues, procede atávicamente con una anormalidad, una deformación, un salvajismo impredecible que en la sociedad de los objetos y su indiferencia no es tolerada, una *naturaleza de desastre* que pareciera no ser más que la propia alteración de un orden histórico, político, geográfico, económico impuesto que, enfrentado a la brutalidad de lo olvidado, de lo relegado a ser considerado, entra en crisis, explota. En este sentido

¹³⁷ Convendría revisar aquí el ensayo «El Terremoto en Chile. Una manifestación de la naturaleza que deja al desnudo el funcionamiento del sistema» de Jaime Massardo en torno al terremoto de 2010: «Muestra relevante de este desprecio por la vida son las declaraciones del presidente de la Cámara Chilena de la Construcción, Lorenzo Constans, quien, con un dejo de evidente burla, registrado por lo demás nítidamente en las cámaras de televisión, ironizó sobre las aspiraciones de los sectores populares a reconstruir sus viviendas maltrechas: “¿Para qué quieren reconstruir? –señaló este arquetipo de la ética empresarial chilena- si hay edificios que están inclinados, el ejemplo más claro es la Torre de Pisa, que se ha mantenido por siglos en pie y, por lo tanto, creo que es conveniente analizar todo esto con un profesional adecuado” (*sic*). Los comentarios sobran y la frase muestra mejor que mil argumentos la visión de Chile que porta una clase social que funda sus privilegios en *el-desprecio-al-otro*» (Massardo, 2010: 168).

como advierte Rubilar Solís a partir de los estudios antropológicos de Virginia García (1996):

El devenir histórico amerindiano constituye un repertorio inmenso de cambios medioambientales y de catástrofes naturales, de impacto, a veces súbito, otras lento, desde cataclismos inmensos, pestes endémicas, sequías e inundaciones, deslizamientos, ciclones o huracanes, terremotos y tsunamis, erupciones volcánicas, incendios, huracanes, hambrunas, heladas y avalanchas, etc., en los cuales el actor protagónico respecto al índice de riesgo siempre ha sido el Hombre. Paradójicamente las culturas originarias, por ejemplo en territorio andino, estuvieron mejor preparadas para afrontar los embates de fenómenos geofísicos extremos dada la calidad y ubicación de sus viviendas y comunidades (Rubilar Solís, 2011: 157).

Una diametral diferencia entre la visión andina y la práctica capitalista en torno a cómo las comunidades, los asentamientos humanos se instalan y relacionan en/con el medio natural (y en cómo entender la protección del cuerpo humano, la integridad física, del entorno, de las almas, de todas las vidas...) que se vuelve más explícita en, por ejemplo, la no consideración de las culturas ancestrales en los planes reguladores, donde la crisis entre el área científica y política, entre los conocimientos originarios y los conocimientos científicos avalados por el actual sistema económico, se transforma en otro relieve más de una lógica neoliberal que explota la oportunidad, erradicando y dejando fuera lo no lucrativo ¹³⁸; donde el aparente crecimiento urbano de alto impacto se vuelve un exceso que llega a *territorializar* lugares de extrema y atávica fragilidad, *territorializar* recursos y medios naturales que invariablemente se fracturarán o acabarán, *territorializar* bordes costeros de suelos que no *sostienen* el literal peso endemoniado del «desarrollo irreversible» que además arrasa mediante la artificialización de los suelos con ecosistemas valiosos y escasos. Aquella permanente dualidad naturaleza y cultura, y en ese contexto, vidas humanas *versus* vidas no humanas, es el dueto protagonista en el asentamiento de las grandes poblaciones

¹³⁸ Relativo a la cosmovisión mapuche y su pensamiento en torno a catástrofes naturales y responsabilidad del Estado chileno, véase el reportaje «Terremoto Chile 27F: El hablar de la tierra y las aguas frente al modelo económico chileno» de TeleSUR.

sobre medios naturales y en el uso de recursos naturales de condición finita, argumento que Georges Bataille ya se habría formulado hacia 1958: que la economía planetaria «restringida» sólo se preocupa de objetivos a corto plazo, siendo su único propósito el mismo ser humano y su enriquecimiento por sobre una perspectiva «general» que funciona con los tiempos del planeta, de manera lenta, con sus movimientos físicos y transformaciones biológicas propias ¹³⁹.

¿Cómo concebir entonces la vulnerabilidad, su agudo e inherente sentido de «inseguridad» en economías que gobiernan bajo la condición de que el estado de precariedad sea un modo de vida para segmentos de la población? (Lorey, 2016). Un «progreso» entendido en la figura del huracán advertida por Benjamin *que empuja hacia el futuro dándole la espalda*, donde los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo (Benjamin, 1989: 183), donde la catástrofe se anuncia como el mismísimo «desarrollo». La condición geográfica, en este sentido, no como el fracaso y la destrucción de las ciudades, sino su propia proliferación enmascarada en un designado «progreso» que expone a los individuos al desplome de sus ilusiones recónditas junto al suelo que pisa.

La cuestión final que, a modo de pregunta, da paso a una interrogante futura, gira en torno a la voluntad de asumir la «sensibilidad» del territorio tectónico como carácter identitario colectivo, como condición política y emocional, entendiendo que cuando deviene una crisis telúrica de repercusión nacional o local, puede ser vista como «fracaso de país», pero también como un desastre del alma de sus habitantes. Por tanto que las regiones sísmicas son vulnerables a permanentes decepciones, a muertes masivas, a pérdidas materiales irrecuperables, a vidas desmoronadas. A costo de enfermedades, pillajes, saqueos, destierros, trastornos psicológicos, miedos traumáticos, rabias contenidas, impotencias afectivas, déficits físicos... repercusiones en los afectos, en las formas de amar, sentir y convivir. Y todo esto amparado en aquella imagen «carcasa» de edificios altos y firmes que a modo de ciudades evolucionadas miran el silencioso mar.

¹³⁹ En Thacker (2015: 159).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía y referencias

ADARO, Mane (2013). «Paloma Villalobos, lo posible e inadvertido: experiencias desde el archivo». Revista electrónica Círculo A. N°Octubre.

ADARO, Mane (2013). «Paloma Villalobos: *Archivo natural antártico* desarticula la idea de autoría en la fotografía». Revista electrónica Artishock. N°Agosto.

ADORNO, Theodor (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.

ALISTE, Enrique y MORENO, Enrique (2011). «Renacer después de la tragedia: Una mirada breve a la relación entre demografía y catástrofe en Chile». En Montecino, Sonia (ed.) *Terre/Mare/Moto*. Revista Anales, Séptima Serie, N°1, pp. 117-127. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Catalonia.

ALAITZ, Jone (2013). «Paloma Villalobos: Pienso que nunca se apaga todo». Revista electrónica Input Madrid. N°Noviembre.

ADDISON, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo. Madrid: Visor.

ARAVENA, Alejandro (2011). «Todas las ciudades costeras debieran llenarse de bosques». Revista Digital Qué Pasa. Entrevista por Paula Comandari. 25/02/2011

ARENDT, Hannah (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

ARENDT, Hannah (1984). *La vida del espíritu*. Madrid: Mariarsa.

- BAL, Mieke (2007). El dolor de las imágenes. En Fernández Polanco, Aurora (ed.) *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: MNRS.
- BALLARD, J.G. (2008). *El mundo sumergido*. Barcelona: Minotauro.
- BALLARD, J.G. (1962). *El viento de ninguna parte*. Patrimope edición digital.
- BALLARD, J.G. (1984). *El imperio del sol*. Barcelona: Edhasa.
- BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles (1977). *Las flores del mal*. Buenos Aires: Efece.
- BECK, Ulrich (2012). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI.
- BECK, Ulrich (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- BELLINI, Giuseppe (1973). «Fin de Mundo: Neruda Entre la Angustia y la Esperanza». *Revista Iberoamericana*, Vol. 39, N° 82-83, pp. 294-300.
- BENJAMIN, Walter (2007). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Universidad Arcis y Lom.
- BENJAMIN, Walter (1961). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- BENJAMIN, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BERGSON, Henri (1973). *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BERGSON, Henri (2016). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- BERGSON, Henri (2006a). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.

- BERGSON, Henri (2006b). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Sígueme.
- BERQUE, Auguste (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BESSÉ, Jean-Mar (2006). Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas. En Maderuelo, Javier (ed.) *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- BILBAO, Kepa (2016). *Las almas heridas*. Revista Pensamiento Crítico, Abril.
- BLANQUI, Auguste (2000). *La eternidad por los astros*. México D.F: Siglo XXI.
- BLANCHOT, Maurice (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- BLUMENBERG, Hans (1995). *Naufragio con espectador*. Madrid: La balsa de la medusa.
- BOEHM, Gottfried (2011). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell. En García Varas, Ana (ed). *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BORGES, Jorge Luis (1971). *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Emece.
- BORGES, Jorge Luis (2014). La esfera de pascal. En *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo.
- BORGES, Jorge Luis (2014). La biblioteca de babel. En *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo.
- BOZAL, Valerio (1998). *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16.
- BOOKER, M. Keith (1994). *Dystopian literature: a theory and research guide*. London: Greenwood Press.
- BRALIC, Andrés & RADISZCZ, Esteban (2011). «¡Te lo perdiste!». Acerca del terremoto y de sus elaboraciones». En Montecino, Sonia (ed.) *Terre/Mare/Moto*.

Revista Anales, Séptima Serie, N°1, pp. 85-104. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Catalonia.

BRAIDOTTI, Rosi (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

BRAUDEL, Fernand (1953). *El Mediterráneo y el mundo Mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica.

BRAUDEL, Fernand (1948). «Chili, cette folie géographique». Revista Annales, Économies, Sociétés, Civilisations 3 (4), pp. 443-446.

BREA, José Luis (2005). Por una epistemología política de la visualidad. En Brea, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

BUCK-MORSS, Susan (2005). Estudios visuales e imaginación global. En Brea, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

BUTLER, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

BURKE, Edmund (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

BUSTAMANTE DONAS, Javier (2014). «El tiempo en la antigüedad clásica y en la filosofía china». Revista Crítica, N°990, pp. 30-35.

CAMPILLO, Antonio (2015). *Tierra de nadie. Cómo pensar (en) la sociedad global*. Barcelona: Herder.

CANGI, Adrián (2014). De la naturaleza de las cosas. En Fernández, Diego (ed.) *Sobre Harun Farocki*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

CANDAU, Joel (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- CHENG, François (2013). *Meditaciones sobre la muerte*. Madrid: Siruela.
- CHIHUAILAF, Elicura (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: Lom.
- CHIHUAILAF, Elicura (2008). *Sueños de Luna Azul*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- CISTERNAS, Armando (2011). «El país más sísmico del mundo». En Montecino, Sonia (ed.) *Terre/Mare/Moto*. Revista Anales, Séptima Serie, N°1, pp. 17-34. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Catalonia.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- COETZEE, J.M. (2011). *Elizabeth Costello*. Barcelona: Debolsillo.
- COLOANE, Francisco (2011). *Los conquistadores de la Antártica*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- CONCHA, José Pablo (2004). «Captura y Accidente, obras de Sachiyo Nishimura y Paloma Villalobos». Santiago de Chile: Centro Cultural Matucana 100.
- COEN, Deborah R (2013). *The earthquake Observers. Disaster Science from Lisbon to Richter*. Chicago: The University of Chicago.
- CRARY, Jonathan (2008a). *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac.
- CRARY, Jonathan (2008b). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- CYRULNIK, Boris (2016). *Las almas heridas*. Barcelona: Gesida.
- DAHÓ, Marta (2016). Del paisaje al territorio: puntos ciegos. En Blanch, Teresa (ed.) *Topografías invisibles: estrategias críticas entre arte y geografía*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

- DARWIN, Charles (2008). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid: Espasa Calpe.
- DEBORD, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DE CÓZAR, José Manuel (2014). «¿Una cosmopolítica de lo salvaje?: La composición técnica del mundo natural». *Revista Pléyade*, N°14. pp. 97-118.
- DE DIEGO, Estrella (2005). *Travesías por la incertidumbre*. Madrid: Seix Barral.
- DELEUZE, Gilles (2006). *Conversaciones: 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (1987). *El Bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- DEMAND, Thomas (2005). Thomas Demand. Ostfirdern: MOMA NY.
- DERRIDA, Jacques (2009). «¿Cómo no temblar?». *Acta Poética* 30-2, Otoño.
- DESCOLA, Philippe y PÁLSSON, Gísli (2001). *Naturaleza y Sociedad. Perspectivas antropológicas*. México D.F: Siglo Veintiuno.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013a). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013b). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: A. Machado.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015a). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015b). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*. Cantabria: Shangrila.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Serie Ve.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). Construir la duración. En Fernández Polanco, Aurora (ed.) *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: MNRS.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.
- ELKINS, James (1999). *The domain of images*. Ithaca, NY: Cornell University.
- EL MOSTRADOR (2010). «La Armada se defiende y reitera que el SHOA emitió "claramente" la alerta de tsunami». Diario electrónico El Mostrador Chile. 03/03/2010.
- ERRÁZURIZ, Pilar (2011). «Catástrofe y subjetividad política». En Montecino, Sonia (ed.) *Terre/Mare/Moto*. Revista Anales, Séptima Serie, N°1, pp. 105-116. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Catalonia.
- FARIAS, Ignacio (2014). «Planes maestros como cosmogramas: la articulación de fuerzas oceánicas y formas urbanas tras el tsunami de 2010 en Chile». Revista Pléyade, N°14. pp. 119-142.
- FARIAS, Ignacio (2014). «Misrecognizing tsunamis: ontological politics and cosmopolitical challenges in early warning systems». The Sociological Review, Vol. 62, pp. 61-87.
- FARIAS, Ignacio, RODRIGUEZ-GIRALT, Israel y ROJAS, David (2014). «Cosmopolíticas». Revista Pléyade, N°14. pp. 1-14.
- FAROCKI, Harun. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2013). Escribir desde el montaje. En Blasco, Selina (ed.) *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2014). Nuestras imágenes: breve genealogía de un discurso disciplinar. En Fernández Polanco, Aurora (ed.) *Pensar la imagen / Pensar con las imágenes*. Madrid: Delirio.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2007). Qué mirada sin cuerpo. En Fernández Polanco, Aurora (ed.) *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: MNRS.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2009). Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización. En Larrañaga, Josu (ed.) *Arte y Política* (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004). Madrid: Complutense. pp. 325-46.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2012). *La periferia como no-paisaje*.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2006). Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte? En Brea, José Luis (ed.) *Revista Estudios Visuales* N°4. Murcia: Cendec.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2013a). *Fabrications. Image(s) mon amour*. En catálogo Rabih Mroué. Madrid: CA2M.

FORÉS, Anna y GRANÉ, Jordi (2008). *La resiliencia. Crecer desde la adversidad*. Barcelona: Plataforma.

FOUCAULT, Michel (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FOWLES, John (2016) *El Árbol*. Madrid: Impedimenta.

FUGET, Alberto (2004). *Películas de mi vida*. Madrid: Alfaguara.

GALENDE, Federico (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

GAOS, José (1960). *Introducción a la fenomenología*. Xalapa: Universidad de México.

GARCÍA, Pilar (2014). Alegorías del paisaje petrificado: Casa de campo de José Donoso. En Peliowski, Amarí y Valdés, Catalina *Una geografía imaginada*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

GARCÍA VARAS, Ana (2011). Lógica(s) de la imagen. En García Varas, Ana (ed). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

GARCÍA, Virginia (1996). *Historia y desastres en América Latina. Volumen 1*. México D.F.: Ciesas.

GOFFARD, Natalie (2013). *Imagen criolla: prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

GONZÁLEZ, Ania (2015). ¿Friedrich? No, un dron. Genealogía de una exposición. En Vites, Diego *Fukushima Ostranenie*. Santiago de Compostela: La piscina.

GRIBBIN, John (2000). *El nacimiento del tiempo. Cómo medimos la edad del universo*. Barcelona: Paidós.

GUATTARI, Félix (2004). *Plan sobre el planeta*. Madrid: Traficante de sueños.

GUTIÉRREZ PÉREZ, Rosario (2005). Los estudios de casos: una opción metodológica para investigar la educación artística. En Marín Viadel, Ricardo (ed.) *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada.

GUSUKUMA, Víctor (2013). «El pino milagroso de Rikuzentakata». Revista Kantō, N°2, pp. 20-27.

HAN, Byung-Chul (2014a) *En el enjambre*. Barcelona: Herder.

HAN, Byung-Chul (2014b) *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.

HARVEY, David (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal.

HARAWAY, Donna (1988). «Situated Knowledges: The Science Question in

Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies*. Vol. 14, N°3. pp. 575-599.

HARAWAY, Donna (2015) «Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin». *Revista Environmental Humanities*. Vol. 6, pp. 159-165.

HATAKEYAMA, Naoya (2012). En *Artists and the disaster. Documentation in progress*. Libro exposición en Contemporary Art Gallery, Art Tower, Mito, Japan.

HATAKEYAMA, Naoya (2003). *Naoya Hatakeyama*. Bilbao: BBK Fundazioa.

HATAKEYAMA, Naoya (2014). *Art & Ecology Now*. Brown, Andrew (ed.) pp. 146-147. London: Thames & Hudson.

HUSSERL, Edmund (1992). *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós.

IKEYA, Motoji (2004). *Earthquakes And Animals: From Folk Legends To Science*. Singapore: WSPC.

KEIBO, Oiwa (2001). *Rowing the Eternal Sea, the story of Minamata fisherman*. Narrated by Ogata Masat. Rowman & Little field Publishers.

KARROUM, Abdelah (2007). *Patrias relativas, representación del mundo y percepción del artista*. Catálogo exposición *Terra Ultra Incógnita* de Joseph Kosuth. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial del Umbral.

KANT, Immanuel (1937). *Lo bello y lo sublime*. Colección Universal, Ensayos críticos. N°71. Madrid: Espasa-Calpe.

KANT, Immanuel (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza.

KANT, Immanuel (2011). *Crítica del juicio*. Madrid: Maia.

KIRSCHVINK, Joseph L. (2000). «Earthquake Prediction by Animals: Evolution and Sensory Perception». *Bulletin of the Seismological Society of America*, N°90. pp. 312-323

KLEIN, Naomi (2012). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.

KRISTOF, Agota (2007). *El gran cuaderno*. Barcelona: El Aleph.

KRAUSS, Rosalind (1997). *El inconciente óptico*. Madrid: Tecnos.

LABBÉ, Carlos (2014). *Piezas secretas contra el mundo*. Cáceres: Periférica.

LAGOS, Marcelo y CISTERNAS, Marco (2008). «El nuevo riesgo de tsunami: considerando el peor escenario». Scripta Nova Revista de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona. Vol. XII, N°270 (29) pp.1-8.

LAGOS, Marcelo, ARENAS, Federico y HIDALGO, Rodrigo (2010). «Los riesgos naturales en la planificación territorial». Centro de Políticas Públicas UC. Instituto de Geografía PUC. N°39, Año 5, pp. 1-11.

LAGOS, Marcelo, ANDRADE, Belisario y ARENAS, Federico (2010). «Incorporación de criterios de fragilidad ambiental y riesgo en la planificación territorial de la costa de Chile central.» Revista de Geografía Norte Grande, N°45, pp. 5-20.

LAGOS, Marcelo (2000). «Tsunamis de origen cercano a las costas de Chile». Revista de Geografía Norte Grande, N°27, pp. 93-102.

LAGOS, Marcelo y GUTIERREZ, Dante (2005). «Simulación del tsunami de 1960 en un estuario del Centro-Sur de Chile». Revista de Geografía Norte Grande, Vol. 33, pp. 5-18.

LANZA, Carlos (2012). *Catástrofes de Chile. Álbum de prensa de antaño*. Santiago de Chile: RIL.

LANZA, Carlos y LAZCANO, Rosa (1993). *Catástrofes en Chile: 1541-1992*. Santiago de Chile: La Noria.

LANGE, Christy (2014). «After images». Frieze Magazine. City Report September.

LARRAÑAGA, Josu (2011). «La imagen instalada». Revista Re-visiones Nº1.

LENZ, Rodolfo (1912). *Tradiciones e ideas de los araucanos acerca de los terremotos*. Anales de la Universidad, Tomo CXXX. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

LHOTE, André (1970). *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Poseidón.

LISCUTIN, Nicola (2011). «Indignez-Vous! 'Fukushima,' New Media and Anti-Nuclear Activism in Japan». The Asia Pacific Journal. Vol. 9, Issue 47, Nº1.

LOREY, Isabell (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficante de sueños.

LOVELOCK, James E. (2007) *Las edades de Gaia*. Barcelona: Tusquets.

LOVELOCK, James E. (1985). *Gaia una nueva visión de la vida sobre la tierra*. Barcelona: Orbis.

LUPIÓN, Daniel (2014). 15M Acontecimiento y Representación. En Fernández Polanco, Aurora (ed.) *Pensar la imagen / Pensar con las imágenes*. Madrid: Delirio.

LURIA, Alexander (2010). *Mundo perdido y recuperado. Historia de una lesión*. Oviedo: KRK.

LURIA, Alexander (2009). *Pequeño libro de una gran memoria: la mente de un mnemonista*. Oviedo: KRK.

LLOYD, John y MITCHINSON, John (2012). *El nuevo pequeño gran libro de la ignorancia*. Barcelona: Espasa.

MAFFESOLI, Michel (2001). *El instante eterno*. Buenos Aires: Paidós.

MARTINEZ, Juan Luis (1977). *La nueva Novela*. Santiago de Chile: Editorial Archivo.

- MARTINEZ, Juan Luis (2013). *El poeta anónimo*. Sao Paulo: Cosac Naify.
- MARTINEZ, Juan Luis (2010). *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*. Santiago de Chile: D21.
- MARTÍNEZ, Juan Luis y RIVAS, Matías (2001). «Notas para una entrevista». Diario El Mercurio. 22/07/2001.
- MARTÍNEZ, Juan Luis y Félix GUATTARI (2000). Entrevista. Revista Matadero, N° Julio-Agosto. En *La Nueva Novela* (1977) edición digital.
- MARTINEZ de PISÓN, Eduardo (2006). Los componentes geográficos del paisaje. En Maderuelo, Javier (ed.) *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- MARTINEZ de PISÓN, Eduardo (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ, Chus (2010). «Felicidad clandestina ¿Qué queremos decir con investigación artística?» Revista Index, N°0, pp. 10-13.
- MASSARDO, Jaime (2010). El Terremoto en Chile. Una manifestación de la naturaleza que deja al desnudo el funcionamiento del sistema. En Aguilera, Silvia (ed.) *El Terremoto social del Bicentenario*. Santiago de Chile: Lom.
- MATE, Reyes & MAYORGA, Juan (2000). «Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin y Kafka». Revista ISEGORÍA, N°23, pp. 10-13.
- MEMORIA CHILENA. *Los terremotos en Chile (1570-2010). Las grandes catástrofes sísmicas de nuestra historia*. Biblioteca Nacional de Chile.
- MELO, Fernando (2010). Texto en catálogo exposición *De-hechos*. Colectivo Concepción Fotográfica. Estación Mapocho, Santiago de Chile.
- MERLEAU PONTY, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

- MILANI, Raffael (2006). Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad. En Maderuelo, Javier (ed.) *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- MIRZOEFF, Nicholas (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MIRZOEFF, Nicholas (2011). «The Right to Look». Durham: Duke University Press.
- MITCHELL, W.J Thomas (2011). ¿Qué es una imagen? En García Varas, Ana (ed). *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MITCHELL, W.J Thomas (2009). *Teoría de la imagen, ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MONTECINO, Sonia (2011). «Tiembla la cuna. Entrevista a Edmundo Covarrubias». En Montecino, Sonia (ed.) *Terre/Mare/Moto*. Revista Anales, Séptima Serie, N°1, pp. 77-84. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Catalonia.
- MOXEY, Keith (2015). *El tiempo de lo visual*. Barcelona: Sans Soleil.
- MORIN, Edgard (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: Unesco.
- MROUÉ, Rabih (2013). *Fabrications. Image(s) mon amour*. Madrid: CA2M.
- MURAKAMI, Haruki (1994). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MURAKAMI, Haruki (2010). *Tokio Blues, Norwegian Wood*. Barcelona: Tusquets.
- MURAKAMI, Haruki (2013). *Los años de peregrinación del chico sin color*. Barcelona: Tusquets.
- NEIRA, Edgardo (2010). «Legrar y producir imagen, réplicas visuales del terrible 8.8° Richter». Revista Alzaprima, Universidad de Concepción, N°2, pp. 10-13.

- NERUDA, Pablo (1969). *Fin de mundo*. Buenos Aires: Losada.
- NERUDA, Pablo (2003). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Debolsillo.
- NERUDA, Pablo (1971). *Navegaciones y regresos*. Buenos Aires: Losada.
- NOGUÉ, Joan (2008). Al margen, los paisajes que no vemos. En Maderuelo, Javier (ed.) *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada.
- OKA NORIMATSU, Satoko (2011). «Fukushima and Okinawa- the “Abandoned People” and Civic Empowerment». *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 9, N°3, pp. 10-13.
- OLIVARES, Rosa (2013). «Fotografiando el fin del mundo». *Revista EXIT* °50 *Desastres*. Madrid.
- OSNOS, Evan (2011). «The Fallout, Seven months later: Japan’s nuclear predicament». *The New Yorker Magazine*. October.
- OSSA, Carlos (2010). «Los Montajes de la Temporalidad». *Revista Aisthesis*, Instituto de Estética Universidad Católica de Chile, N°48, pp. 176-185.
- OZEKI, Ruth (2014). *El efecto del aleteo de una mariposa en Japón*. Barcelona: Planeta.
- PARRA, Violeta (1960). «Puerto Montt está temblando» (canción). Santiago de Chile: Emi.
- PASMIÑO YÁÑEZ, Jorge (2013). *Dichato profundo*. Concepción: Universidad de Concepción.
- PELBART, Peter Pál (2009). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- PEÑA, Cristóbal (2010). «Por qué no existe certeza sobre cuántos muertos y desaparecidos dejó el tsunami». *CIPER Chile*. Santiago de Chile: Centro de Investigación Periodística.

- PRIGOGINE, Ilya (1991). *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- PIZARRO, Ana (2010). El terremoto del alma. En Aguilera, Silvia (ed.) *El Terremoto social del Bicentenario*. Santiago de Chile: Lom.
- PUELLES ROMERO, Luis (2011). *Mirar al que mira*. Madrid: Abada.
- PUENTE LOZANO, Paloma (2012). «El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos». Cuadernos Geográficos, N°51, pp. 270-284, Universidad de Granada.
- RAQUEJO, Tonia y PARREÑO, José María (eds.) (2015). *Arte y Ecología*. Madrid: UNED.
- RAMIREZ, Pedro y ALIAGA, Jorge (2012). «Tsunami paso a paso: los escandalosos errores y omisiones del SHOA y la ONEM». CIPER Chile. Santiago de Chile: Centro de Investigación Periodística.
- RANCIERE, Jaques (2000). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Lom.
- RECLUS, Elíseo (1938). *Las fuerzas subterráneas*. Valencia: Ediciones Estudios.
- RICE, Alison (2005). «Post-tsunami reconstruction and tourism: a second disaster?». London: Stapleton House.
- RICHARD, Nelly (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- RICHARD, Nelly (1995). Saberes clasificados y desórdenes culturales. En Bourdieu, Pierre (ed.) *Crisis de los saberes y espacio universitario en el debate contemporáneo*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS/LOM.
- RIMBAUD, Arthur (1996). *Poesías completas*. Madrid: Cátedra.
- RODRIGUEZ RIAL, Nel (2000) *Curso de estética fenomenológica, II Elogio del placer estético*. Coruña: Universidad Santiago de Compostela, Do Castro Ediciones.

ROLNIK, Suely (2015). *Una conversación con Suely Rolnik*. Revista electrónica Revisiones. Imágenes, shock y gestión del miedo. N°5.

RUBILAR, Luis (2011). «Terremotos e identidad chilena en la letra nerudiana». Revista Chilena de Literatura. N°79. pp. 155 - 171.

SACKS, Oliver (2002). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama.

SACKS, Oliver (1996). *Historias de la ciencia y el olvido*. Madrid: Siruela.

SACKS, Oliver (1999). *La isla de los ciegos al color y la isla de las cicas*. Barcelona: Anagrama.

SÁEZ, Nicolás (2011). *C/CF Colectivo Concepción Fotográfica*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

SÁEZ, Nicolás (2010). Catálogo exposición *De-hechos*. Colectivo Concepción Fotográfica. Estación Mapocho. Santiago de Chile.

SALABERRIA, Urkiri (2014). «La identidad expandida: cartografías del saber». Revista AusArt Journal for Research in Art, N°2, pp. 284-294.

SIMMEL, Georg (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.

SILVESTRE, Federico (2015). Unas buenas dosis de catástrofes. En Vites, Diego *Fukushima Ostranenie*. Santiago de Compostela: La piscina.

SHOA (2000). «El Maremoto del 22 de mayo de 1960 en las Costas de Chile». Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile. Edición N°2. Valparaíso: SHOA.

SHOA (2001). «Cómo sobrevivir a un maremoto. 11 lecciones del tsunami ocurrido en el sur de Chile el 22 de Mayo de 1960». Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile. Edición N°1. Valparaíso: SHOA.

SHOA «Terremotos y tsunamis o maremotos. Texto guía para el educador». Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile, Comisión Oceanográfica Intergubernamental y Centro Internacional de Informaciones de Tsunami (s/año edición). Valparaíso: SHOA.

SLOTERDIJK, Peter (2003). *Esferas I, Burbujas: microsferología*. Madrid : Siruela.

SONTAG, Susan (2014). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Contemporánea Debolsillo.

SOTO, Pablo de (2015). Las imágenes de #Fukushima: el mapa de lo invisible y el vertedero de tierra radiactiva, o una ontología de naturaleza post-nuclear. En Vites, Diego *Fukushima Ostranenie*. Santiago de Compostela: La piscina.

STENGERS, Isabelle (2015). *In Catastrophic Times*. Open Humanities Press & Meson Press.

STENGERS, Isabelle (2014). «La propuesta cosmopolítica». Revista Pléyade, N°14, pp. 17-41.

STENGERS, Isabelle y PRIGOGINE, Ilya (1990a). *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza Universidad.

STENGERS, Isabelle y PRIGOGINE, Ilya (1990b). *Entre el tiempo y la eternidad*. Madrid: Alianza Universidad

SUBERCASEAUX, Benjamín (2001). *Chile o una loca geografía*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

STEYERL, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

STEYERL, Hito (2015a). *Hito Steyerl, Duty-Free Art*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

STEYERL, Hito (2015). *Too Much World, the Films of Hito Steyerl*. Editado por Nick Aikens.

TEILLIER, Jorge (2000). *El árbol de la memoria y otros poemas*. Santiago de Chile: LOM

THACKER, Eugene (2015). *En el polvo de este planeta (El horror de la filosofía vol.1)*. Buenos Aires: Materia Oscura.

THACKER, Eugene (2010). *After life*. Chicago: The University of Chicago.

TIRONI, Manuel (2014). «Hacia una política atmosférica: Químicos, afectos y cuidado en Puchuncaví». *Revista Pléyade*, N°14, pp. 165-189.

TIRONI, Manuel, RODRIGUEZ-GIRALT, Israel y GUGGENHEIM, Michael (eds.) (2014). *Disasters and Politics: Materials, Experiments, Preparedness*. Chichester: Wiley.

TIJOUX, María Emilia (2010). La vida en un hilo y un Estado de mentira. A propósito del terremoto y maremoto de febrero de 2010. En Aguilera, Silvia (ed.) *El Terremoto social del Bicentenario*. Santiago de Chile: Lom.

USGS (2001). «Sobreviviendo a un tsunami: lecciones de Chile, Hawai y Japón». Servicio Geológico de Estados Unidos y Departamento del Interior. Programa Nacional de Mitigación de Impacto de Tsunami, Universidad Austral de Chile, Universidad de Tokio, Universidad de Washington, Servicio Geológico del Japón y el Museo del Tsunami Pacífico. EEUU. Circular 1218.

VALDÉS, Ximena (2010). Bifurcaciones de las narrativas de lo social. ¿El Estado desnudo del Bicentenario? En Aguilera, Silvia (ed.) *El Terremoto social del Bicentenario*. Santiago de Chile: Lom.

VEGA, Francisco (2014). La fabricación de lo visual: Catástrofe y política de la imagen en Harun Farocki. En Fernández, Diego (ed.) *Sobre Harun Farocki*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

- VILLALOBOS, Paloma (2016). «Metamorphosis of Japan. After the war» de la Fundación Japonesa en Bangkok: mirar el sol después del desastre bélico». Revista electrónica Atlas Imaginarios Visuales, N°Noviembre.
- VILLALOBOS, Paloma (2016). «Hito Steyerl: La vida es visual». Revista electrónica Artishock. N°Marzo.
- VIRILIO, Paul (2003). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- VIRILIO, Paul (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- VIRILIO, Paul (2009). *El accidente original*. Buenos Aires: Amorrortu.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1995). *Sobre la certeza*. Barcelona: Gedisa.
- YONEYAMA, Shoko (2012). «Life-world: Beyond Fukushima and Minamata». The Asia-Pacific Journal, Vol. 10, Issue 42, N°2. pp. 1-26.
- ZERÁN, Faride (2011). «Literatura sísmica para leer entre réplicas». En Montecino, Sonia (ed.) *Terre/Mare/Moto*. Revista Anales, Séptima Serie, N°1, pp. 129-137. Santiago de Chile: Universidad de Chile / Editorial Catalonia.

Filmografía

Películas, ensayos filmicos, series

ALLEN, Woody (1978). *Annie Hall*.

BROOKER, Charlie (2014). *Black Mirror*, capítulo White Christmas.

BOYLE, Danny (2007). *Sunshine*.

BAYONA, Juan Antonio (2012). *The impossible*.

EMMERICH, Roland (2004). *The day after tomorrow*.

EMMERICH, Roland (2009). *2012*.

EASTWOOD, Clint (2010). *Hereafter*.

FAROCKI, Harun (2012). *Parallel 1*.

FAROCKI, Harun (2010). *Eye Machine*.

FAROCKI, Harun (1988). *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*.

FEIST, Felix E. (1933). *Deluge*.

GARCÍA, Francisca (2010). *9.5 grados*.

GENDELMAN, Rafael (2012). *Mis pies en la noche, el mar en mis pies*.

GONDRY, Michel (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*.

GUZMÁN, Patricio (1972-79). *La batalla de Chile*.

GUZMÁN, Patricio (2012). *Nostalgia de la luz*.

- HILLCOA, John (2009). *The road*.
- JE-KYOON, Yoon (2009). *Haeundae*.
- KUROSAWA, Akira (1990). *Dreams*.
- KOWALSKI, Bernard L (1969). *Krakatoa: East of Java*.
- LEDER, Mimi (1998). *Deep Impact*.
- LARRAÍN, Ricardo (1991). *La Frontera*.
- LARRAÍN, Ricardo & MORENO, Sebastián (2011). *Mauchos*.
- MITCHELL, Tony (2007). *Flood*.
- MILLER, Sam (2006). *Krakatoa: The last days*.
- MIYAZAKI, Hayao (2010). *Spirited Away*.
- NOLAN, Christopher (2014). *Interstellar*.
- PETERSEN, Wolfgang (1984). *The Never Ending Story*.
- PEYTO, Brad (2015). *San Andreas*.
- QUERCIA, Boris (2010). *Los ochenta*, capítulo Pa' eso tengo familia.
- ROBSON, Mark (1974). *Earthquake*.
- RUPCICH, Nicolás (2013). *EDF Error de formato*.
- SPIELBERG, Steven (1987). *Empire of the sun*.
- STEYERL, Hito (2013). *How not to be seen: a fucking didactic educational mov.file*
- STEYERL, Hito (2014). *Liquidity Inc*.
- TORRES LEIVA, José Luis (2010). *Tres semanas después*.
- TARKOVSKI, Andrei (1986). *Sacrifice*.

UTHAUG, Roar (2015). *The wave*.

VAN DYKE, W.S. (1935). *San Francisco*.

WALKER, Lucy (2011). *The Tsunami and the Cherry Blossom*.

Videos y reportajes

Capítulo X: Mapuches I. La fuerza de la tierra (2007). Anima Films Productores.
En https://www.youtube.com/watch?v=Ar_IWURCm20. Consultado 14/03/2017.

Desplazados (2016). Parte del proyecto *Valparaíso Inamible*. Productora Derejo.

Disaster and the human response - Dr. Lee Clarke (2009). Entrevista a Lee Clark.
En <https://www.youtube.com/watch?v=2R2yhWstuG0>. Consultado 14/03/2017.

Die Fukushima-Lüge (2011). Dirección Johannes Hano. ZDF.

Expansive Antarctic Ice-Crack-Virtual Fly-Through (2010). NASA.
En <https://www.youtube.com/watch?v=fCPndHbz5Co>. Consultado 14/03/2017.

Fukushima, desastre nuclear (2011). RTVE.

Formation of Tsunami (3d Simulation) (2011).
En <https://www.youtube.com/watch?v=SlwZzbGh7Cw>. Consultado 14/03/2017.

Hatakeyama: Natural Stories (2012). Entrevistado por University of California Institute for Research in Arts con motivo de la exposición *Naoya Hatakeyama: Natural Stories* en The San Francisco Museum of Modern Art.

Humongous Tsunami Devours Building instantly - Never before seen footage (2011).
En <https://www.youtube.com/watch?v=IAa8BmuPqh8>. Consultado 14/03/2017.

Inside Japan's Nuclear Meltdown (2012). Director Dan Edge. Frontline PBS.

The impossible Making-off (2013).

En <https://www.youtube.com/watch?v=vXAFHyUcvc0>. Consultado 14/03/2017.

Memory Salvage. Lost and Found Project (2011).

En <https://www.youtube.com/watch?v=NOjcR151qUs>. Consultado 14/03/2017.

Megaterremoto, la hora en que tembló Japón (2011). Discovery Chanel.

Modelo tsunami terremoto 8.4 MW, Illapel, Chile (2011). Realizado por Francisco del Campo, Centro Sismológico Nacional de la Universidad de Chile.

Naoya Hatakeyama on the sublime (2012). San Francisco Museum of Modern Art.

En <https://www.youtube.com/watch?v=61yXOOgmWko>. Consultado 14/03/2017.

Piscina se vacía por terremoto en Nepal (2015).

En <https://www.youtube.com/watch?v=6TFgBGms42U>. Consultado 14/03/2017.

Radiactive Art in Fukushima | Don't Follow the Wind (2015).

En <https://www.youtube.com/watch?v=qWN7d4pBqTs&t=303s>. Consultado 14/03/2017.

Terremoto Chile 27F: El hablar de la tierra y las aguas frente al modelo económico chileno. Por TeleSUR

En <http://www.mapuexpress.org/?p=1289> Consultado 14/03/2017.

Tohoku Tsunami Creates Antarctic Icebergs (2011). NASA.

En <https://www.youtube.com/watch?v=GL5gVPoz-uE>. Consultado 14/03/2017.

Tsunami: Caught on camera (Boxing day) Part Four. (2010).

En <https://www.youtube.com/watch?v=tHAZTI7Ohrg>. Consultado 14/03/2017.

Tsunami attacking in Minami-Sanriku (2011).

En <https://www.youtube.com/watch?v=8vZR0Rq1Rfw>. Consultado 14/03/2017.

Tsunami en Chile, en vivo. 2010. Registro completo (2010).

En https://www.youtube.com/watch?v=N_9LxTnq0es. Consultado 14/03/2017.

The magnet and the bomb (2010). Elemental Arquitectos, Alejandro Aravena.

What Causes a Tsunami | How Tsunamis are Formed | Animation Studio (2011).

TMBA. En <https://www.youtube.com/watch?v=bG37DEAb3Bc>. Consultado 14/03/2017.

Obras

CHIM↑POM (2011). *Don't Follow The Wind*.

CHIM↑POM (2011). *Real Times*.

EISNER, Guillermo y ROMERO, Carla (2010). *La isla de los peces*.

HATAKEYAMA, Naoya (2011). *Rikuzentakata*.

IWANAMI, YUKI (2011). *Home Lost-Fukushima Project Nº1*.

KAWAUCHI, Rinko (2011). *Light and Shadow*.

MASUYAMA, Tazuko (1985). *Just at Peak Bloom*.

MELO, Fernando (2010). *Los caminos*.

OTA, Yasusuke (2011). *The abandoned animals in Fukushima*

PASMIÑO, Jorge (2010). *Espacios ausentes*.

PEMJÉAN, José (2015). *Con-Con (Topología del desastre)*.

SÁEZ, Nicolás (2010). *MARca*

TAKEUCHI, Kota (2011). *Finger Pointing Worker*.

TAKAHASHI, Munemasa (2011). *The Lost & Found Project*.

THE OTOLITH GROUP (2012). *The radiant*.

VILLALOBOS, Paloma (2012). *Todos ya ha se han ido* (de *Geografía alterada*)

VILLALOBOS, Paloma (2013). *Archivo natural antártico*.

VILLALOBOS, Paloma (2004). *Anomalías de Laboratorio*.

VILLALOBOS, Paloma (2010). *Nuevas formas de vida* (de *El misterio me invade*).

ZULETA-ZHAR, Pablo (2010). *Salty memories*.

Seminarios

Conversaciones en torno a la montaña, experiencia y representación. Charla de Eduardo Martínez de Pisón. Sala Alcalá de Madrid. 13/12/2013.

Cuerpos convulsos: capital, mimetismo y resistencia. Charla de Aurora Fernández Polanco seminario Contratiempos: Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente. Centro Tabacalera, Madrid. 05/11/2015.

¿Desastres silenciosos o silenciados? Un rostro cambiante dictada por Debarati Guha-Sapir. Casa Encendida de Madrid. 13/10/2015.

El Antropoceno. Charla organizada por NIMBUS | Cielos coproducidos. Casa Encendida de Madrid. 26/05/2016.

El jardín de los inmortales. Charla de Luis Balaguer en el Seminario I+D Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales. Grupo de Investigación Ecología Evolutiva Vegetal y Restauración Ecológica. Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid. 13/04/2012.

Geoestéticas del presente: ¿hacia un nuevo giro espacial?. Charla de Joaquín Barriandos en el II Congreso Internacional Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global. Universidad de Barcelona y MACBA Barcelona. 29/10/2015.

Jornadas de la Imagen, Historias que no se han escrito, dirigidas por Aurora Fernández Polanco. Centro de Arte 2 de Mayo, Madrid. 20-23 Junio 2011.

La investigación artística, difusión, editorial y criterio de valoración con la participación de Michael Schwab. Museo Nacional Reina Sofía. 17/11/2014.

Multiescalaridad y transdisciplina para generar sistemas de gobernanza adaptativa en el Desierto de Atacama dictada por Hugo Romero en el III Encuentro de

investigadore/as: América Latina en diálogo, oportunidades para hoy y mañana. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. 09/10/2015.

Perspectivas tras la catástrofe: la complejidad de la naturaleza. Seminario organizado por Universidad de Santiago de Chile y Centro Edgar Morin de Francia. Santiago de Chile. Mayo 2010.

En busca de la tierra sin mal. Mitos de origen y sueños de futuro de los pueblos indios. Memoria del IV Encuentro-Taller Ecuménico Latinoamericano de Teología India. Asunción, Paraguay. Mayo 2002.

